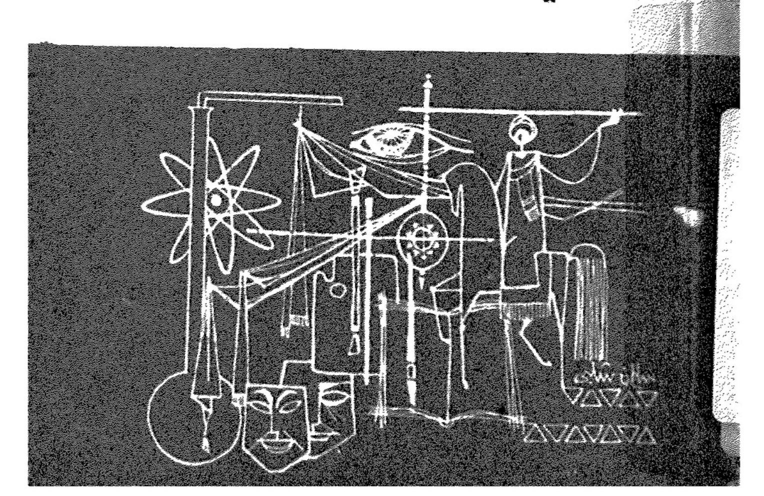
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المكتبة الثقافية
العدد ٢٥٨

• تعريف

• النقد السينمائى

تأليف : على شلش

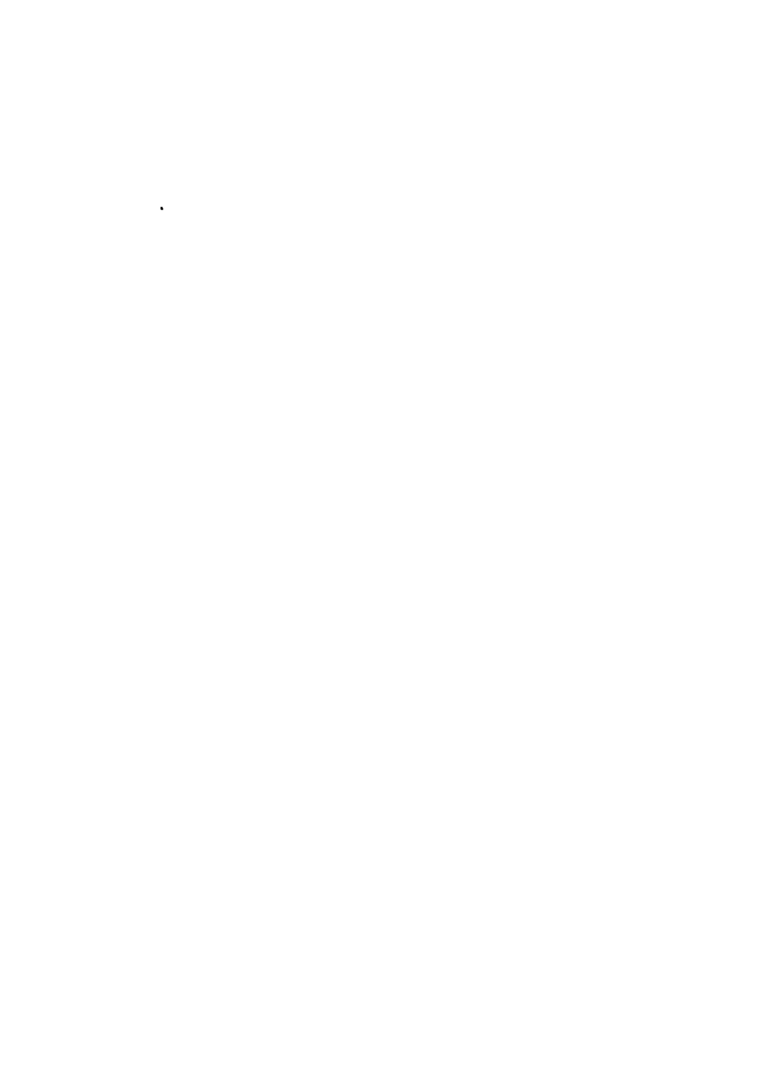


المكتبة الثقافية
(جامعة حرة)
٢٥٨

النقد السينمائي

تأليف: على شلش

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٧١



● في البدء

١ ـ قبيل منتصف القرن التاسع عشر قال الروائي الفرنسي الكبير ستندال :

ـ الرواية مرآة تمشي في الطريق(١) .

وقبيل أن ينتهي ذلك القرن كانت الرواية ـ المرآة هذه قد تمردت على ستندال ، وعلى الطرقات في وقت واحد وبدأت تمشي في كل مكان يحلو لها ، حتى لو كان هذا المكان هو الفضاء الانساني !

أما الطرقات المسكينة فكان من نصيبها فن جديد ناشيء في ذلك الحين هو فن السينما ، أو الصور المتحركة كما سمي عند ذلك . ولكن الزمن مضى ، ثم أدرك التمرد السينما ، فهجرت الطرقات ، وفرت الى الاستديوهات .. ولحق بها التطور من كل جانب .

٢ ـ لقد تطورت الأفلام التي نراها اليوم ، وتقدمت

(1) Laurence Bisson, A Short History of French Literature, A Pelican Book, London, 1943, p. 115.

كثيراً على اجدادها، وظهرت كتب ومؤلفات كثيرة في مختلف شئون السينما : تاريخها ، وفنونها ، وألوانها ، ورجالها ، وجمهورها ـ ولـكن ما أندر الكتب والمؤلفات التي تناولت نقد السينما أو أصوله !

ظهر نقاد سينمائيون كثيرون بالطبع عبر السنوات السبعين الماضية ، ولكن أحدا منهم لم يؤلف كتابا عن مهنته أو أصولها • فعلى كثرة ماوصلنا من كتب وفهـــارس في الانجليزية والفرنسية بوجه خاص ، لم أجد في أي منها ـ للأسف ـ اشارة واحدة الى كتاب واحد بهـــذا المعنى ، ولكنى وجدت مقالات وفصولا كثيرة في شئون النقـــد السينمائي وأحوال الناقد السينمائي • ومن هذه المقالات والفصول ، ومن مؤلفات السينمائيين الكبـــار عن فن السينما حاولت أن انظر في قضية النقد السينمائي •

٣ ـ كتب جان مترى J. Mitry (١) الأستاذ بالمعهد العالي للسينما في فرنسا ، ومؤلف « قاموس السينما » تحت مادة « الناقد السينمائي » ما يلي :

« صحفي متخصص » ، « وسيط » intermédiaire

كما يقول أعداؤه ، « شفيع » intercesseur كما يقول أصدقاؤه يساهم ـ في الحقيقة ـ بالكتابات والمقالات لا في

---

(١) من الآن فصاعدا سنورد أهم الاسماء والمصطلحات لسينمائية مشفوعة بأصولها الاجنبية •

افهام السينما للجمهور العريض فحسب ، ولكن فى خلق وعى أعمق بها عند الذين يصنعونها أيضا . ولهذا فان أول من ظهر من النقاد الكبار ، وهو لوى ديللوك L. Delluc كان مخرجا أيضا . وقد وضع بنفسه «نموذج الارتكاز» exemple à l'appui . ونذكر الى جواره ليون موسيناك L. Moussinac وبيير هنرى P. Henry ولوسيان فال L. Wahl وليونيل لاندرى L. Landry وبول رامان P. Ramain والكزاندر ارنو A. Arnoux و ج. شارنسول G. Charensol وفرانسوا فانويل F. Vinneuil . ويدين الناقد الراهن للأستاذين أندريه بازان A. Bazin الذى كان أيضا منظرا بارعا ، وجان - جورج أوريول J.-G. Auriol مؤسس مجلة : كراسات السينما » (١) .

ولكن النقد السينمائى أكثر من هذا ، والنقاد السينمائيين أكثر من هذا أيضا ، فمن أحصاهم جان مترى فى قائمته فرنسيون مثله ، وهناك غيرهم من مختلف الجنسيات ، بلا شك .

٤ ـ لقد حدث عندنا اهتمام واسع بالسينما بعد ثورة ١٩٥٢ ، وترجمت ـ حتى الآن ـ معظم الكتب والمؤلفات الهامة فى تاريخ السينما . ولاشك ان هذا كفيل فى المدى

---

(1) Dictionnaire du cinéma, p. 72.

الطويل بالمساهمة فى رفع مستوى السينما وشئونها بوجه عام ، بما فى ذلك نقدها . ولكن واجب نقادنا السينمائيين يتعاظم ازاء هذا الاهتمام الواسع . ويكون على رأس واجباتهم الراهنة أن يوحدوا المصطلحات السينمائية المستخدمة عندنا ، مترجمة ومعربة على السواء . فنحن نستخدم فى حياتنا اليومية والفنية مصطلحات معربة مثل : كاميرا ، مونتاج ، سيناريو ، فيلم ، دوبلاج ، الخ . ولكن عندنا مترجمين يميلون الى ترجمة هذه المصطلحات بايجاد مقابل عربى لها . فتكون كلمة « مصورة » بديلا لكلمة « فيلم » وكلمة « توليف » بديلا لكلمة « مونتاج » ، وكلمة « شريط » بديلا لكلمة « فيلم » ، وكلمة « لشنفيغ » بديلا لكلمة « دوبلاج » (١) . أما كلمة سيناريو فلم يهتد أحد حتى الآن الى مقابل عربى مناسب لها .

والحق أن التعريب ليس عيبا على الاطلاق ، فهو يغنى اللغة ولا سيما اذا استخدم بوعى ، ولم يكن له بديل مترجم مقبول . والمصطلحات الخمسة السابقة نفسها موجودة بنصها ومعناها فى جميع اللغات الحية بغير استثناء تقريبا ، فضلا عن استخدام سينمائيينا لها منذ ظهور السينما عندنا . وها هى كلمة «سينما» المصرية نفسها قد شاعت وأبادت كلمة مترجمة مثل « خيالة » !

---

(١) استخدم هذه الكلمات الدكتور ابراهيم الكيلانى وفايز كم نقش السوريان فى ترجمتهما المتعثرة لكتاب « تاريخ السينما فى العالم » لجورج سادول !

ويكون على رأس واجبات نقادنا السينمائيين أيضا أن يرفعوا مستوى التذوق السينمائى ، وأن يرفعوامستوى النقد السينمائى نفسه ، بعد أن استطاعوا أخيرا أن يرفعوا وصمة الناقد السينمائى بأنه طفيلى ، وأنه أقل شأنا من ناقد الأدب ٠

٥ ـ ولعلنا فى غنى عن أن نوضح حالة الامتزاج التى تعيشها الفنون فى العالم اليوم ، فقد اقتربت الرواية ، مثلا ، من السينما اقترابا كبيرا ، وتأثرت بها ، كما أثرت فيها ، وكذلك الحال مع كافة الفنون المعاصرة تقريبا ، بحيث صار على الناقد المعاصر الذى يتعرض لأى فن من هذه الفنون أن يكون ملما بالفنون الأخرى ٠ ومن هنا يزداد عبء الناقد السينمائى على وجه التخصيص ٠

٦ ـ وقد حاولت فى هذا الكتيب أن أقدم صورة عامة للنقد السينمائى : تاريخه ، وأصوله ، وأنواعه ، ورجاله ، ساعيا من وراء هذا كله الى اثارة الاهتمام بالتذوق السينمائى ، ورفع مستوى النقد السينمائى نفسه ، راجيا أن تفتح هذه المحاولة ـ الأولى من نوعها فى لغتنا ـ الباب أمام محاولات أخرى أشمل وأعمق وأنفع ٠٠

• تعريف

ليس من السهل تعريف أى شىء فى محيـط الفنون تعريفا جامعا مانعا بلغة أهل المنطق ، ولكن من السهل ، بل من الأجدى فى عصرنا ، أن نحـاول فهـم الشىء المراد تعريفه قبل وضعه بين أقواس محددة صارمة • وعدتنا فى سبيل هذا الفهم ثلاثة عناصر لا غنى عنها هنـا ، وهى على التوالى :

- الفـكرة •
- التطبيق •
- الوظيفـة •

ونعتقد أنه من اليسير الآن أن نفهم السينما مهتدين فى ذلك بالعناصر الثلاثة السابقة •

١ – الفـكرة :

فى القرن السابع عشر الميلادى بدأ الفانوس السحرى يشغل الأذهان والعيون الأوروبية ، وخاصة فى فرنسا • واستطاع رجل يدعى أثناسيوس كيرشر Athanasius Kircher أن يعرض حياة المسيح فى مشاهد متتابعة على عجلةبوساطة

الفانوس السحري ، وكان ذلك عام ١٦٧١(١) . وفي القرن الثامن عشر لاحظ قس فرنسي يدعى الأب نوليه Nollet أن الصور الثابتة على شرائح الزجاج ، التي تعرض بالفانوس تتمتع بخاصية الاستمرار ، وتصنع ألعابا طريفة أمام العين اذا تتابعت بسرعة ثابتة ، عملا بمبدأ خداع البصر ، أو ما أسماه « الذروة المبهرة » (٢) Toupie éblouissante ولكن الأب نوليه لم يتوسع في الملاحظة ، واكتفى بملحوظته هذه التي لم تلبث أن اندثرت حتى اكتشفها المنقبون بعد ذلك .

لقد ظلت فكرة تحريك الصورة تحوم في أذهان كثير من المكتشفين والمخترعين . وكان معظم هؤلاء يستخدم رسوما يدوية يحركها على اسطوانات كي يخلق احساسا بالتتابع والاستمرار . وكان ذلك يعتمد على مهارة اليد في محاكاة النموذج المنقول من الحياة من جهة ، ويعتمد على دقة العين في ملاحظة النموذج الحي وسلامة ذاكرة الناقل من جهة أخرى . وكان لابد ، والحال هذه ، أن تظهر وسيلة تسجيل النموذج الحي من خلال التصوير الفوتوغرافي (٣) وارتبطت هذه النقلة برجلين مختلفين من رجال القرن التاسع عشر ، هما : اتيين ــ جول ماري E.J. Marey وادوارد ميبريدج E. Muybridge .

---

(١) See: Film World, P. 34

(٢) Charlot. Roi de l'écran, P. 145.

(٣) See: Film World, PP. 18-21.

كان مارى عالما فرنسيا يشتغل بالفسيولوجيا والتشريح ، نال درجة الدكتوراه ، فى موضوع وهبه كل حياته ، وهو « حركة الحيوان » ، أى أن السينما لم تكن هدفا من أهدافه ، أو اهتماما من اهتماماته ، وقد توصل مارى فى بحثه عن حركة الحيوان الى جهاز أطلق عليه « البندقية المصورة » Fusil Photographique
وكان يضع هذه البندقية على كتفه ،ويضع فىمكان الطلقات مجموعة من شرائح الزجاج ملصقة على عجلة دوارة ، ويثبت العدسة فى ماسورة البندقية . فاذا أراد أن يلتقط صورة شيء ما وجه البندقية نحوه ، وضغط على الزناد !

ويروى برنارد شو الذى كان يعرف مارى معرفة شخصية ـ كما يقول ايفور مونتاجيو (١) I. Montagu انه كان « يسقط القطط من النافذة ، ويصورها فى أثناء سقوطها » (٢) . ولا شك ان دافع مارى الى ذلك كان الفضول العلمى لملاحظة سقوط القطة على قوائمها الاربع!

أما ميبريدج فلم يكن سينمائيا على الاطلاق، ولكنه

---

(١) كان اول ناقد سينمائى لصحيفتى الاوبزروفر ، ونيوستيتمان الانجليزيتين . ولد عام ١٩٠٤ ودرس فى كيمبردج ، ولكنه ارتبط بالسينما منذ شبابه ، فعمل فى كثير من مجالاتها كالمونتاج والتوزيع والاخراج والانتاج . وعمل فترة من حياته مع هتشكوك وايزنشتاين . أهم مؤلفاته كتاب « دنيا الفيلم » الذى سنرجع اليه كثيرا هنا . يعمل حاليا فى التليفزيون الانجليزى .

(٢) Film World, P. 23.

كان مصورا فوتوغرافيا محترفا . وكان قد ترك انجلترا فى شبابه ورحل الى ولاية كاليفورنيا الأمريكية . وهناك ، حدث أن تورط حاكم الولاية فى رهان طويل ، كان موضوعه : هل ترتفع قوائم الحصان الأربع معا عن الأرض فى أثناء قفزه ؟ وكان من رأى الحاكم أن القوائم الأربع ترتفع عن الأرض معا أثناء القفز . ولكى يثبت ذلك لخصمه استعان بميبريدج ، وكان ذلك عام ١٨٧٢ ، أى بعد أربع سنوات فقط من تجربة مارى مع القطط كما نستنتج من حديث مونتاجيو . فقد نشر مارى بحثه عن « التصوير الزمنى » عام ١٨٦٨ (أو عام ١٨٨٢ كما تذكر بعض المصادر الأخرى مثل « قاموس السينما ») .

وقد اهتم ميبريدج بعد تجربته الناجحة مع الحصان بتصوير جميع أنواع الحركة عند كثير من الحيوانات . ونشر عام ١٨٨٧ مجموعة مكونة من ١١ جزءا عن حركة الحيوان فى عشرين ألف صورة تمثل المشى والقفز والرفس والحبب .. الخ . وأتيح له بعد ذلك أن يسافر الى أوروبا ، حيث التقى بمارى الذى أعجب بصوره الجذابة ، ولكن ميبريدج لم يتوسع فى اهتماماته ولم يشغل نفسه بتطوير فكرة تسجيل الحركة بأداة واحدة كما فعل مارى . فقد بقى طوال حياته مخلصا للتصوير الفوتوغرافى .

وعند هذا الحد نتساءل كما تساءل مونتاجيو : من اخترع السينما ؟ يجيب مونتاجيو نفسه :

« ان الذى يطمع فى جواب لابد أن يشق طريقه وسط غابة حقيقية » (١)

ويسجل مونتاجيو بعض أسماء أشجار هذه الغابة ـ أو بداياتها على حد تعبيره ـ فاذا بها تصل الى ٧٨ اسما من قبيل : أليثوراما Alethorama ، أنورثوسكوب Anorthoscope ، موتوغراف Mutograph ، فيتاسكوب Vitascope ، زيوتروب Zeotrope ، الخ(٢) . وهذه الأسماء أطلقها أصحابها على أجهزتهم السينمائية ، أى أن ٧٨ جهازا أو أسلوبا سينمائيا تم وضعها فى سنوات البداية وحدها . وكان من قبيل الحذلقة الثقافية فى القرن الماضى ، فيما يقول مونتاجيو ، أن تنحت أسماء جميع هذه الأجهزة من أصول يونانية كما رأينا فيما سقناه من أسماء ، وكما نراه فى اسم آخر منها ، وهو «كينماتوغراف» Kinematograph أو شبيهه « سينما توغراف » Cinematograph اللذين اشتق منهما اسم « سينما » فى الفرنسية . فكلمة « كينما » اليونانية تعنى « الحركة » وكلمة « سينما » الفرنسية اختصار لكلمة سينما توغراف السابقة التى أطلقها لومير L. Lumiere على جهاز التصوير والعرض الذى اخترعه عام ١٨٩٤ . وقد أصبحت الكلمة الفرنسية المختصرة هى السائدة اليوم ، لا بمعنى الصورة المتحركة ، أو آلة العرض ، فحسب ، وانما بمعنى

(١) Ibid, P. 25.

(٢) راجع القائمة بكل مفرداتها فى : Film World, P. 25.

النشاط السينمائى بأسره ، فناً وصناعة على السواء (١) ٠

ونعود الى مونتاجيو فنجده يعلق على قائمة الأسماء السابقة التى أوردها بقوله : « لم يخترع شخص واحد السينما توغرافيا . فقد كانت الأفكار نهبا للسرقة . وقد أدت الأفكار التى كانت تظهر بشكل تلقائى تقريبا فى أنحاء متفرقة من العالم ، الى ظهور الدعاوى القضائية ٠ وأدت الأفكار ، التى كانت تنمو وتتطور بشكل جماعى فى المعامل ، الى نشوء المنازعات حول الشخص المنتمى لهيئة العاملين بهذه المعامل الذى قام بالمساهمة الحقيقية ٠ فبعض الناس توصل الى الأفكار قبل سواه بعشرين سنة ، ولم يسجلها على الاطلاق ، والبعض الآخر أخرج الاختراعات المسجلة ولم يصنع آلات على الاطلاق ٠ وبعض الناس مثل اديسون(٢) ـ تأبط أفكار الآخرين » (٣) ٠

ويمضى مونتاجيو بعد ذلك فى تحقيق أحكامه المعقولة هذه ، ودعمها بالأدلة والمستندات ، متتبعا محاولات تحريك

---

(١) Vu : Dictionnaire du Cinema, PP. 51, 52.

ويلاحظ ان كلمة « غراف » كانت تعنى الآلة ، أى الكاميرا ، وان كلمة « سكوب » كانت تعنى المشاهدين ، او الجمهور .

(٢) يردد كثير من مؤرخى السينما خرافة مؤداها ان اديسون هو « المهندس العبقرى الذى جعل كل شىء فى السينما ممكنا » ، وقد اثبتت الدراسات الحديثة ان اديسون قد زار باريس وتحدث الى مارى ، واتصل بمبيريدج ، وانه كذب حين ادعى بأنه مخترع السينما الوحيد ! ... راجع : Film World, PP. 27-34.

(٣) Ibid, P. 26.

الصورة منذ نهاية القرن السابع عشر . ويخلص مرة أخرى الى أن السينما لم يخترعها أحد بعينه ، ولم يستأثر بظهورها مكان بعينه ، ولكن الزمن وحده هو الذي ساعد على تقدمها وتطورها ، من مجرد الفكرة النظرية الى الصناعة الضخمة .

ولا شك أن فكرة تحريك الصورة قد تطورت عبر مراحل متعددة حتى وصلت الى ما وصلت اليه اليوم .. ولا شك أيضا أن هناك جنودا مجهولين ، وآخرين معروفين كانوا وراء الفكرة على مر العصور ، ابتداء من كيرشر ونوليه الى ماري وميبريدج ورينو E. Reynaud واديسون وايستمان G. Eastman والأخوين لوميير وجورج ميلييس G. Melies وغيرهم .

المهم في هذا كله أن الفكرة التي راودت الانسان طوال القرنين الماضيين ، وربما طوال قرون أخرى سابقة ، قد أتيح لها أن تظهر الى الوجود خلال القرن التاسع عشر ، بعد أن ثبت من المحاولات العديدة امكان تحقيقها ، لا على مستوى التصوير فحسب ، وانما على مستوى العرض أيضا ...

٢ - التطبيق :

في ٢٢ مارس ١٨٩٥ كان الأخوان الفرنسيان أوجست ولويس لوميير قد توصلا الى جهاز (كاميرا) لم يكن له اسم بعد ، ولكنه كان يهدف كما يقولان الى الحصول على صور سلبية ، ورؤية هذه الصور السلبية

نفسها على شاشة بيضاء . وقام الأخوان فى ذلك اليوم بعرض فيلم طوله ١٧ مترا فى « جمعية تشجيع الصناعة الوطنية » . وكان الفيلم بعنوان « الخروج من مصانع لوميير » .(١) الذى يعد أول فيلم سينماتوغرافى فى العالم .

وفى ٢٨ ديسمبر من العام نفسه استأجر الأخوان المذكوران « الصالون الهندى » بمقهى « جران كافيه » بباريس ، نظير ٣٠ فرنكا فى اليوم ، حيث قدما أول عروض سينمائية على الجمهور . وكان رسم الدخول فرنكا واحدا . وكان الجمهور فى اليوم الأول للعرض يتكون من ٣٥ شخصا أما برنامج العرض نفسه فكان مكونا من ١٠ أفلام ، أو مشاهد ان شئنا الدقة ، ويبلغ طولها ١٧ مترا ، ويتراوح زمن كل منها بين دقيقة ودقيقتين . وكانت هذه الأفلام جميعها صامتة بالطبع !

وقد ساعد على انجاح تحريك الصور على هذا النحو صنع الفيلم الحساس من مادة السيلولويد . وقد حل هذا الفيلم الحساس محل شرائح الزجاج التى كانت مستخدمة فى التصوير من قبل . وكان جورج ايستمان قد توصل الى ذلك الاكتشاف ــ السيلولويد ــ عام ١٨٨٩ .

وفى الوقت الذى نجح فيه الأخوان لوميير فى باريس وحققا مكاسب لا بأس بها ، كان اديسون يعرض أول صور سينما توغرافية صورها بجهازه الذى أطلق عليه اسم

---

(١) كان الاخوان ، وعمهما ، من الاثرياء أصحاب المصانع .

« فيتاسكوب » . ولكن المنافسة لم تلبث أن تدخلت . فقد شرع الأخوان فى ايفاد مندوبين عنهما الى كثير من عواصم العالم للدعاية والترويج لبضاعتهما الجديدة . ووصل مندوبوهما الى الولايات المتحدة ولكن اديسون وقف لهم بالمرصاد ، حتى اضطرهم فى النهاية الى مغادرة البلاد ، على حين رحبت روسيا واليابان والهند بزملائهم .

وفى فرنسا ذاتها لم يكن الأخوان لوميير وحدهما فى الميدان . فقد نزل اليه عدد آخر من الهواة والمغامرين ، ومنهم جومون Gaumont وباتيه Pathé اللذان صنعا أفلاما قصيرة مماثلة ، وأخرى ذات طابع اخبارى يتفق مع أحداث الساعة Actualités وكان هؤلاء وغيرهم من هواة الاختراع ومحترفيه ، ولكن تلك السنوات البطولية فى تاريخ السينما شهدت ظهور رجل آخر كان له شأن كبير فى أحداثها وأفلامها وهو الفنان الفرنسى جورج ميلييس اقتحم الميدان من خارجه . فقد كان فنانا ذكيا واسع الحيلة .. عمل سنوات رسام كاريكاتير ، وهوى السينما على كبر بعد سنوات طويلة من الصعلكة !

ذهب ميلييس أوجست لوميير ، وعرض عليه شراء اختراعه ، ولكن لوميير أبى ، فعاد ميلييس خاوى اليدين ، مصمما على الاشتغال بالسينما . ومع الزمن خطا بالسينما خطوات واسعة الى الامام .

كان ميلييس أول من وضع للفيلم السينمائى قصة وسيناريو ، وأول من صنع فيلما روائيا ، وأول سينمائى

Homme de Cinema بالتعبير الحديث ، أى المخرج المؤلف
وكان ميلييس أيضا أول من حرك الكاميرا السينمائية حركة
خلاقة ، بعد أن كانت تتجمد على حاملهـــا ، وأول من حقق
الحيل السينمائية والاضاءة الصناعية · لم يكن يميل الى
التسجيل ولكنه كان يعشق الدراما والفـــانتازيا ، ربما
لاشتغاله قبل ذلك بالتمثيل المسرحي وألعاب الحواة !

صنع ميلييس نحو ٥٠٠ فيلم متفاوتة الطول ، فى
بعضها غرابة فى الشكل والمضمون مثـــل : قصر الشيطان
Le Manoir du Diable نزهة فى القمر Le Voyage
dans la Lune · وحدث أن عرض عليه أحد الأثرياء ملايين
الفرنكات مقابل أن يعمل لحسابه ، فأبى بدوره مثلما أبى
عليه لوميير أن يبيعه اختراعه من قبل · وكان رفضـــه
لأموال الثرى هو ثانى « لا » فى تاريخ السينما كما يقول
ميشيل دوينو (١) ·

وازاء هذا الرفض وهب الثرى (ويدعى جريفولاس)
أمواله لمنافس آخر هو باتيه · وعاش ميلييس بقية أيامه
فقيرا منسيا ، بعد أن دخل رأس المـــال ميدان السينما
وحولها الى صناعة رأسمالية همها تحقيق الربح بأى ثمن ·
ومات عام ١٩٣٨ عن ٧٧ عاما ·

وهكذا ولدت السينماتوغرافيا ، أى الصور المتحركة ،
ولادة تسجيلية بحتة ، أى معتمدة على النقل من الواقـــع

(١) Charlot. Roi de l'écran, P. 147.

الجارى مباشرة دون نص مكتوب أو تمثيل أو ديكور. وكانت ولادتها بعد عديد من محاولات الحمل والاجهاض ، وقدولدت أيضا وفى فمها ملعقة من صفيح اذا صح التعبير • فلم تكن الكاميرا تتحرك يمينا أو شمالا ، ولم تكن الكهرباء قــد قويت بعد ، ولهذا كان الاعتماد الاكبر فى التصوير على ضوء الشمس والنهار • وكانت سنوات الطفولة الاولى حافلة بالمشاق والمخاطر من كل نوع ، ولـكنها كانت فى النهاية سنوات بطولة وجرأة وتضحية •

●

تلك هى فترة الميلاد أو «فترة الفنيين الجوالين»(١) فى تاريخ السينما كما يسميها ميشيل دوينو فى عرضــه التاريخى الذى أثبته فى نهاية كتابه الممتع « شارلو مــلك الشاشة » • وقد أسهبنا بعض الشىء فى وقوفنا عند تلك الفترة ، لمـا لها من أهمية تاريخية ، وما يلفها من جــدل وخصام ، أما الفترات التالية فنتوقف عندها قليلا • وقــد درج مؤرخو السينما على تقسيم تاريخهـــا الى مراحل أو فترات • وأبرز تقسيمات المؤرخين هو تقسيمهم ذلك التاريخ الى مرحلتين : مرحلة الفيلم الصامت ، ومرحلة الفيلم الناطق• ولكننا أخذنا هنا بالتقسيم الذى أورده دوينو فى كتابه السابق عن تشارلى تشابلن • اذ يقسم تاريخ

---

(1) Ibid, P. 145.

السينما الى ثلاث فترات : فترة الفنيين الجوالين ــ فترة الصمت ــ فترة النطق . ...

وننتهي فترة الفنيين الجوالين هذه في تقسيم دوينو عند عام ١٩٠٠ . وقد كان من الممكن والمنطقي بالطبع أن تضم تلك الفترة الى فترة الفيلم الصامت ، باعتبارها صامتة بدورها ، ولكن يبدو أنه من المفيد أن نشير اليها مستقلة عن زميلتها باعتبارها أيضا فترة المخاض الطويل ، بل وفترة البحث عن شكل تقدم فيه هذه الأداة الجديدة القائمة على الصورة والحركة .

●

لقد طلع القرن العشرون على العـــالم وعمر الصور المتحركة الحقيقية لا يتجاوز أربع سنوات . ولكن هذه الصور المتحركة ظلت خرساء بكماء . وكان أقصى ما يمكن عمله لانطلاق الصـــورة هو أن تزود دور العرض ــ التى كـان معظمها ، ان لم يكن جميعها ، دور مسرح أو صالات غناء ــ بآلات موسيقية على رأسها البيانو . وكانت هـــذه الآلات الموسيقية تقوم بعزف المقطوعات المناسبة أثناء العرض وفى فترات الاستراحة . كما كانت هذه الدور تزود بشاشـات جانبية يعرض عليها الحوار ، اذا وجد ، مثلما تعرض الترجمة اليوم على الشاشة الإساسية . وكان معظم الأفلام الروائية ينقل عن مسرحيات معروفة أو يعد خصيصا ، وكان معظم

الممثلين ممثلى مسرح (١) • بل ان كلمة الاخراج الفرنسية mise-en-scène نقلت بنصها الى السينما •

ارتبطت السينما فى بداية تطبيقها بالمسرح اذن •• كان ارتباطها عضويا وطبيعيا بالطبع ، ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ ارتباط مؤقت • واذا كانت السينما قد لجأت الى المسرح فى البداية ، فى مجالات التـــأليف والتمثيل ودور العرض ، واذا كان هذا اللجوء قد أولد ماسمى « المسرحيـــة المصورة » ، فان ذلك كله كان لاعتبارات فسيونوجية اذا صح التعبير ، أى أن السينما كانت فى بداية تطبيقاتهـــا تعانى من فقر الدم وضعف الأعضاء ، فضـــلا عن الخرس والبكم ، ومع هذا استمر التطبيق فى التحسن رغم تكالب رأس المـــال وهواة الكسب السريع على الفنيين العاملين فى شتى مجالات « البدعة الجديدة » !

فى عام ١٩٠٧ صنع السينمائى الفرنسى اميل كوهل E. Cohl أول فيلم رسوم متحركة • وكان طوله ٣٦ مترا ويتكون من ٢٠٠٠ لقطة ، وفى عام ١٩١٠ ابتكر الامريكيون فيلم رعاة البقر Western ، واسسوا مدينة السينما فى هوليوود التى لم تلبث أن تحولت الى « كعبة للسينما » على

---

(١) ذكر سارتر فى سيرته الذاتية أن مسرح الفودفيل الذى تحول الى سينما فى طفولته كان يغطى بستارة حمراء تنفرج عند العرض ، الذى كانت تسبقه الدقات الثلاث التقليدية وعزف الموسيقى ثم ترفع الستار ، وتنطفىء الانوار ، ويبدأ الفيلم !

حد تعبير ميشيل دوينو (١) · وفى عام ١٩١٢ بدأ تشارلى تشابلن فى الظهور فى أفلام ماك سينيت M. Sennet مبتكر الصور المتحركة الهزلية فى أمريكا · وفى عام ١٩١٥ ظهر فيـــلم « مولد أمة » الذى أخرجـــه دافيـد جريفيث D. Griffith وكان أول فيلم درامى طويل · وفيه ابتكر جريفيث الحركة البانورامية الضـــخمة ، حتى ليعـــد « أبا السينما الأمريكية » (٢) .

وفى عام ١٩٢٥ ظهر فى روســيا فيــلم « المدرعة بوتومكين » الذى أظهر مواهب سينمائى عظيم هو سيرجى أيزنشتاين S. Eisenstein وقد كان له تأثير كبير على التطبيقات السينمائية فى تلك الفترة الصامتة · وكان أبرز الاضافات التى حققها أيزنتشتاين هو نظرياته فى المونتاج والاخراج ، واستبدله خطابة الأولين بالشاعرية والايقاع الرقيق ·

ولعل من أهم سمات تلك الفترة مساهمة السينمائيين من مختلف الأقطار ، وعدم احتكار قطر معين للسينما · فقد ظهر فى بلجيكا مثلا جاك فيدر J. Feyder وظهر فى ألمانيا اريك فون شتروهايم E.V. Stroheim اللذان أضافا بأفلامهما اضافات لا يستهان بها ، وخاصة فى مجال تحريك الكاميرا والمونتاج والاضاءة ·

ومن أهم سمات تلك الفترة أيضا أن أشهر البنائين

(١) ، (٢) Ibid, P. 149.

الأوائل لهذا الفن الجديد الذى أطلق عليه كانودو Canudo اسم « الفن السابع » (١) . كانوا جميعا من مواليد العقد قبل الأخير من القرن الماضي ، اى في الفترة من ١٨٨٠ الى ١٩٨٠ . ففي عام ١٨٨٠ ولد جريفيث وسيسيل دى ميل وفي عام ١٨٨١ ولد سينيت وماكس ليندر M. Linder وفي عام ١٨٨٤ ولد دوجلاس فيربانكس D. Fairbanks وفي عام ١٨٨٥ ولد فيدر وشتروهايم ، وفي عام ١٨٨٩ ولد آبل جانس A. Gance وتشارلى تشابلن Ch. Chaplin وفي عام ١٨٩٠ ولد لوى ديللوك الذى «فتح أبواب السينما على الأدب والنقد » على حد تعبير دوينو (٢) .

بقي من أهم سمات تلك الفترة أن الفيلم التسجيلي حظي باهتمام كبير ، واكتسب خصائصه الفنية المعروف بها الى اليوم على أيدى رجال موهوبين من أمثال جون جريرسون J. Grierson الانجليزى وروبرت فلاهرتى R. Flaherty الامريكى ، وان جماليات السينما بدأت تشغل عقولا وجهودا كثيرة ، وأن النقد السينمائى ــ النظرى بصفة خاصة ــ نشط كثيرا ، وأن الصور المتحركة انتشرت في مختلف أنحاء العالم ، وعرفتها اقطار عديدة في وقت واحد تقريبا ومبكر أيضا . فلم يكد القرن العشرون يهل حتى كانت اليابان وروسيا والهند ومصر ــ على سبيل المثال ــ قد عرفت الفن السابع ، من قبيل التذوق على الأقل .

(١) Ibid, P. 149.

(٢) Ibid, P. 150.

وكان عام ١٩٢٧ حاسما فى تاريخ هذا الفن السابع ففيه نطقت السينما بعد سنوات طويلة من البكم ثم التأتأة الصناعية • ومع أن أول فيلم ناطق ، وهو « مغنى الجاز » كان فيلما رديئا ، الا أن ظهور الصوت أحدث انقلابا حقيقيا فى تاريخ السينما ، كما أحدث فيها آثاراً بعيدة المدى •• قاومه كثيرون من السينمائيين فى البداية ، مثل رينيه كلير وتشابلن ، وزعم بعض محبى الفن وشداته بأنه يفقـــد السينما روعة التعبير الصامت ، كما افقد بعض السينمائيين شهرتهم بل وحياتهم الفنية ، الا أنه مع هذا كله كان اضافة لابد منها ، وهى اضافة أفاد منهـــا الذين قاوموا الصوت أنفسهم •

وقد استتبع ظهور الصوت الافادة من جميع امكاناته ، بما فى ذلك المؤثرات الصوتية والموسيقى • فبعد أن كانت الموسيقى فى الفيلم الصامت نوعا من الزينة الخارجية غير المحسوسة أصبحت فى الفيلم الناطق جزءا لا يتجزأ من اللقطة والمشهد • وبعد أن كانت الموسيقى فى الفيلم الصامت صوتا خارجيا أصبحت فى الفيلم الناطق حركة فى الزمان تتولى التعليق أو التفسير أو التجسيد الدرامى والجمـالى على السواء •

وأدى هذا كله الى ظهور نوع جديد من الأفلام لم يكن معروفا من قبل ، وهو الفيلم الموسيقى والغنائى الذى يعتبر « مغنى الجاز » أولى ثماره • كما أدى هذا كله من ناحيـــة أخرى الى ازدياد تكالب رأس المـال والمنافسة على السينما

كمشروع تجارى ، وظهور شركات انتـــاج ضخمة حققت معدلات ربح خيالية • ففى عام ١٩٢٨ ، أى بعد عام واحد من ظهور الصوت ، حققت شركة « وارنر » الامريكية التى انتجت الفيلم السابق ربحا قدره ٥٦ مليون دولارا !

وفى عام ١٩٣٤ خطت السينما خطوة أخرى الى الأمام فقد قرر والت ديزنى أن يلون رسومه المتحركة التى بدأ فى انتاجها عام ١٩٢٩ • وفى عام ١٩٣٧ ابتكر هربرت كالموز H. Calmus طريقة «تكنيكولر» Technicolor المستخدمة حاليـــا بنسبة ٨٩ ٪ ، وبعـــدها مباشرة ظهرت طريقــة « أجفاكولر » Agfacolor وطريقـــة « كـــوداكروم » Kodachrome • وكان أقصى ما استطاعه السينمائيون فى هذا المجال قبل ذلك هو تلوين الرسوم المتحركة !

غير أن اللون لم يفتح للسينما عالما فسيحا مثلما فعل الصوت • فاللون فى النهاية نوع من البـــذخ ، وتشتيت لانتباه المتفرج ، ما لم تكن له ضرورة فنية كما فى الفيــلم التاريخى أو الفيلم الغنائى اللذين يحتملان اللون ويسعانه •

واذا كانت هوليوود قد صارت كعبة السينما فى هذا القرن ، وخاصة بعد ظهور الصوت ، فانها قد ظلت كذلك طوال الفترة التى نطقت فيها السينما حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تقريبا • ولا يمكن فى الحقيقـــة أن ندرس ظاهرة هوليوود ما لم نضعها فى اطارها التاريخى • فمن المعروف أن هذه المدينة الصغيرة قد صارت مع الزمن مهبطا

لرءوس الأموال الوطنية والمهاجرة على السواء . وكانت منذ ظهورها جزءا من النظام الرأسمالى نفسه الذى أنشأها واحتضنها . وقد أدى هذا بالطبع الى سيطرة قوانين الانتاج الرأسمالى على نظام الانتاج فيها . فظهرت الشركات الكبيرة وظهرت معها المنافسة ، والرغبة فى تحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة ، وتم تطبيق قانون العرض والطلب وغير هذا من الأسس الرأسمالية . ولكن هذا كله اتخذ عند التطبيق مسارات وأشكالا جديدة ، وخلق ظواهر جديدة لم تعرفها السينما من قبل .

لقد كانت هوليوود فى أدنى حالاتها تعامل السينما كصناعة ، ولا عجب أن يأتى الفن هنا فى الدرجة الثانية بعد الصناعة ، وكانت فى أسعد حالاتها تعترف بالفن اعترافها بالصناعة ، فتعطى الفن حقه من الرعاية ما دام يدر ربحا فى النهاية . وربما كان من أهم التعديلات التى لحقت بالقانون الرأسمالى الخاص بتحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة أن هوليوود أثبتت فى كثير من الحالات أن الزيادة فى الانفاق تؤدى على المدى الطويل الى زيادة فى الربح . وأقرب مثل على هذا هو فيلم « سيدتى الجميلة » الذى تكلف أكثر من ٥ ملايين جنيه استرلينى(١) ، وحقق حتى الآن أرباحا تزيد على هذا الرقم !

وقــد استطاعت هوليوود ، بامكانياتها الساحقة

(1) ...ma. P. 15.

ودعايتها البارعة ، ان تغزو أسواق العالم ، وأن تفرض على هذه الأسواق نجومها وأفلامها . وكان لنظام النجوم الذى سارت عليه طوال تاريخها أثره فى الاحتفاظ بهذه الاسواق .. وقد لخص أحد مديرى شركة م. ج. م. قانون العمل فى هوليوود بقوله : « لا تعنينى أكثر من اللازم مسألة أى نوع من الأفلام ننتج . فالفيلم الذى يستهوى هذه الشركة يستهوى الناس فى كل مكان ... اننا جميعا هنا نحب نوع الأفلام الذى ينجح فى شباك التذاكر » (١).

لم تتطور هوليوود من ناحية المضامين والأفكار . فقد ظلت أفلام الجريمة والجنس والرعب والمغامرات هى مثلها الأعلى طوال تاريخها . وبالمثل لم تتطور كثيرا من ناحية الشكل والصياغة . فقد ظلت الاستديوهات والديكورات هى معمل تفريخ الافلام الذى لا يعلى عليه . أما الشىء الوحيد تقريبا الذى طورته هوليوود ـ وخاصة بعد الحرب الأخيرة ـ فهو دار العرض والكاميرا والشاشة أى كل ما يتعلق بعملية التلقى أو التذوق . وحتى هذه الناحية لم تأت عفوا ، أو من أجل سواد عيون الفن . فقد اضطرت هوليوود الى ذلك بسبب عدة عوامل بعد الحرب أهمها التضييق على كثير من فنانيها ابان سطوة المكارثية واضطرار معظم هؤلاء الفنانين الى الهجرة ، وكذلك اهتزاز السوق العالمية أمام أفلامها بسبب موجات التجديد

والتجريب التى طغت على أوربا ، وأخيرا وقوعها فى منافسة شديدة مع التليفزيون الذى بدأ فى الاستقرار والجمهور المتفرجين على البقاء فى بيوتهم .

وماذا فعلت هوليوود بدار العرض والكاميرا والشاشة؟ لقد شرعت بشكل جدى أمام التحديات السابقة فى إعادة النظر إلى شكل الشاشة وابعادها على وجه الخصوص .. وفرض المنطق الساذج حله الذى لا يقاوم – كما تقول بنيلوبى هو ستون – فقد « كان للسينما ميزتان فعليتان على التليفزيون وميزة ثالثة كامنة تتمثل فى أن صورها أكبر ، وأكثرها ملون ، ويمكن أن تكون ذات ثلاثة أبعاد ، وهذه الميزات يجب أن تستغل تمام الاستغلال فى شاشات أكبر ولون أكثر . وأصبحت الأفلام ذات الأبعاد الثلاثة هى العقيدة الجديدة » (١) .

وهكذا ظهرت السينيراما Cinerama فى خريف عام ١٩٥٢ واتسعت الشاشة وتقوست ، أو بالأحرى اتخذت شكل ثلاث شاشات متجاورة (نسبة ارتفاع الشاشة إلى طولها هنا ١ : ٢٫٨٥) تبلغ مساحتها ستة أضعاف الشاشة التقليدية . كما ظهرت فى العام نفسه طريقة الستيريوسكوب Stereoscope أو فيلم الابعاد الثلاثة الذى يتصف باتساع المجال والعمق والتجسيم ، مع

(1) Ibid, PP. 52-53.

استخدام أكثر من آلة للعرض وأكثر من ميكروفون للصوت
وفى العام التالى ظهرت الشاشة البانورامية Panoramic
(نسبة ارتفاعها الى طولها ١ : ١ر٦ أو ١ر٧) وهى شاشة
عريضة بدورها . كما ظهرت طريقة الفيستافزيون
Vistavision (نسبة ارتفاع الشاشة الى طولها ١ :
١ر٨٥) وهى تتيح للفيلم أن يتسع وأن ينقبض حسب
الحاجة . وأخيرا ظهرت السينما سكوب Cinemascope
ذات الشاشة العريضة أيضا ، وتستعمل آلة عرض واحدة
مجهزة بعدسات خاصة . (نسبة ارتفاع الشاشة الى
طولها ١ : ٢ر٥) .

ومع أن هذه المستحدثات ، وغيرها مثل بانافيزيون
Panavision وتكنيراما Technirama وسوبر تكنيراما
٧٠ (١) Super Technirama 70 اقتضت كثيرا من التغيير
فى تصميم دور العرض ، الا انها كانت فى النهاية
أشبه بتصرفات غنى الحرب عندنا وحذلقته . مما جعلها
مثاراً للتندر والسخرية (١) والنقد الموضوعى (٢) على

---

(١) يشير الرقم هنا الى مقاس الفيلم : ٧٠ مم بدلا من ٣٥ مم التقليدى ، وقد اعدت له كاميرات خاصة ، اشهرها واحدثها هى الكاميرا دى — ١٥٠ D-150 اشارة الى اتساع زاوية العدسة الى أقصى درجة .

(٢) تهكم الشاعر السينمائى الفرنسى المتعدد الجوانب جان كوكتو قبل وفاته فقال : فى اول مرة أكتب فيها قصيدة سوف استعمل صفحة كبيرة من الورق (The Cont. Cinema, PP. 55-56)

(٣) من أهم الانتقادات هنا أن هذه الوسائل والمستحدثات

السواء ، بل مما عجل باختفاء أكثرها فيما عدا السينما سكوب تقريبا مع بعض التحسينات ٠.

حقا ، لقد اظهرت هوليوود كثيرا من الفنانين الممتازين امثال جريفيث وتشابلن وأورسون ولز وجريتا جاربو وكلارك جيبل وايليا كازان وهتشكوك وتشارلز لوتون وعشرات غيرهم من المخرجين والممثلين ٠ كما كانت هوليوود دائما علامة على الصنعة المتقنة والابهة ، ولكن هوليوود ، مع هذا كله ، أساءت الى كثير من صناعات السينما وخاصة فى البلدان النامية . كما أفسدت أذواق ملايين من البشر مما يضيق المقام هنا عن تفصيله .

لقد خرجت أمريكا من الحرب الثانية منتصرة ودائنة لحلفائها فى الوقت نفسه ، ولكنها لم تستطع أن تنتصر على نفسها فى مجال السينما ، فها هى ذى هوليوود قد بقيت على حالها لم تتغير الا فى الشكل ٠ أما الذى لم يبق على حاله فهو حلفاء أمريكا وأعداؤها فى وقت واحد . فقد فجرت الحرب وأهوالها فى هؤلاء الحلفاء والاعداء على السواء امكانيات سينما جديدة ثورية شكلا ومضمونا ٠ وشيئا فشيئا لم تعد هوليوود كعبة السينمائيين او مركز

ناسب الافلام التاريخية والموسيقية وانها ترهق المتفرج ، ولا تصلح لسينما القائمة على المونتاج (Ibid, see : PP. 53-56)

السينما فى العالم • فقد هدمت الكعبة وتوزع المركز بين باريس وروما ولندن وموسكو وطوكيو وغيرها من عواصم الحلفاء والأعداء . وربما كان أعداء أمريكا هم أنشط العناصر التى أنتجت هذه السينما الجديدة فى أعقـــــاب الحرب مباشرة كما حدث فى ايطاليا اليابان منذ أواخر الأربعينات •

ولو أننا حاولنا اليوم أن نفهم هذه السينما الجديدة المعادية لهوليوود فى أساسها لما تعذر علينا ذلك بعـــد مرور أكثر من عشرين عاما على بداية تطبيقاتها • ونستطيع اليوم أن نجمل الاطار العام لهذه السينما على اختلاف مواطنها وعناوينها (١) فى أربع نقاط أساسية هى :

* رفض هوليوود شكلا ومضمونا ، والاعتماد على الأفكار الجديدة التى فجرتها مأساة الحرب بصفة خاصة •• وكان معنى هذا هجرة الاستديوهات والنزول الى مواقع الانسان الطبيعية والواقعية ، ونبذ نظـــام النجوم ومفهوم الشباك ، الخ •

* العمل بالشعار الذى رفعه المخرج الايطالى شـــيزارى زافاتينى C. Zavattini وقال فيه « ان الدراما التى تحاول أن تفرض على الحياة عقدة معينة انما هى تزييف

---

(١) مثل : « الواقعيـة الجـديدة » فى ايطاليـا » « الموجة الجديدة » سيلما الحقيقة فى فرنسا •

فى تزييف » (١) ، أى أن السينما التى تحاول الانعزال عن قضايا الانسان والمجتمع انما تزيف الحقيقة والوقع •

* الاهتمام بالقيم الفنية من خلال المحافظة على جـــودة التكنيك ونشر جمعيات الفيلم وأندية السينما ،ورفع المستوى الثقافى للجمهور •

* تأكيد معنى « السينمائى » L,homme du cinéma الذى يقابل « الشاعر » أو « الاديب » أو « المؤلف » الخ ، أى فنان السينما الذى يعبـــر عن رؤاه بالكاميرا مثلما يعبر الشاعر أو الاديب بالقلم • والسينمائى بهذا المعنى هو المخرج المؤلف Auteur الذى يتولى أعبـاء الفيلم منذ بدايته كفكرة الى نهايته كشريط يعرض على جمهور • وبهذا المعنى أيضا يكون المخرج هو الفنـان الحقيقى فى السينما . (٢)

وهذا التأكيد الجديد على معنى «السينمائى» يعد فى الوقت نفسه انكارا آخر لهوليوود ورفضا لهـا . فمن المعروف أن المنتج Producer فى هوليوود هو صاحب الولاية الحقيقية على الفيلم ، وهو الذى يوظف الفنانين لحسابه • وما المخرج عنده الا واحد من هؤلاء ، يستأجره لقيادة طاقم من الممثلين تم اختياره سلفا فى سيناريو تم اختياره سلفا

---

(١) Ibid, P. 20.

(٢) See : Cinema Eye, Cinema Ear, PP. 9-12.

كذلك . حتى اذا انتهى المخرج من عمله فى الفيلم غادر الاستديو وانقطعت صلته به نهائيا . ويستثنى من ذلك بعض الغيورين الذين لجأوا الى الجمـــع بين صفتى المنتج والمخرج فى آن واحد ، مثل ألفرد هيتشكوك . ومن هــذا كله ظهر تعبير « الكاميرا القلم» Camera Stylo على يدى الناقد الفرنسى الكزاندر أستروك A. Astruc عام ١٩٤٨ أن الكاميرا فى يد السينمائى كالقلم فى يد الشاعر أو الناثر . بل ان أستروك يوسع هـــذا المعنى حين يقول « اننى أطلق على هذا العصر الجديد للســـينما اسم عصر الكاميرا القلم » (١) .

هذه النقاط الأربع الأساسية هى المحاور التى تدور حولها السينما الجديدة اليوم . وهى محاور اطعمها وأنماها سينمائيون موهوبون من أمثال فيتوريودى سيكا V. De Sica ولوكينو فيسكونتى L. Visconti وميشيل انجلو انطونيونى M.A. Antonioni وفيدريكو فللينى F. Feliini فى ايطاليا ، وانجمار برجمــــان A. Bergman فى الســويد ، وروبير بريسون R. Bresson وفرانسواتروفو F. Truffaut وآلان رينيه A. Resnais فى فرنسا وغيرهم .

ولا شك أن ظهور هذه السينما الجديدة من ناحيــة واستقرار الأوضاع فى البلدان الاشتراكية ، وكذلك تحرر معظم دول افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من ناحية أخرى

---

(١) Ibid, P. 14.

قد أدى الى نتيجة هامة هى التحام السـينما فى الدول الاشتراكية والنامية بحركة السينما الجديدة · مما أظهر العالم على خصوبة الفن فى هذه الدول وموهبة فنانيها ، وخاصة بعد فوز بعض أفلامها بجوائز المهرجانات العالمية · وقد أدى هذا الى نوع من التكامل فى حركة السينما الجديدة على مستوى العالم بأسره ، الذى أصبح يعرف سينمائيين مثـل أكيروكوروساوا Acirocorosawa فى اليـابان ، أوساتياجيت راى Satyajit Ray فى الهند أو أندريه فايدا A. Wajda ويرجى كافاليروفيتش G. Kawalerowicz فى بولندا أو جريجورى شوكراى G. Chukrai وجريجورى كوزينتسيف G. Kozintsev فى الاتحـاد السوفييتى ، أو عثمان سمبينه O. Sembene فى السنغال ، أو مانويل أوكتافيو جوميز M.O. Gomez فى كوبا ، وغيرهم ·

ولا تزال التطبيقات السينمائية فى حالة حركة وتطور دائمين ، وهما حركة وتطور تفرضهما حركة الواقع وتطوره الدائمان أيضا ·

٣ ـ الوظيفـة :

كان لابد أن يتساءل الناس بعد ظهور السـينما : لماذا السينما ؟ حقا ، كان واضحا منذ البداية أن صـانع الفيلم ذهب من وراء عمله الى تسلية متفرجيه وامتاعهم ، وكان واضحا منذ البداية كذلك أن جمهور الفيلم ذهب الى دار العرض للحصول على هذه التسلية والمتعة الجديدة · وكان

واضحا منذ البداية أخيرا أن الفيلم نتاج ذهنى لفرد واحد ·
ولكن هذا كله تغير مع الزمن ·

لم تعد التسلية والمتعة هما كل شيء في هذا الفن الجديد الطارىء · فقد كانت كل الفنون ـ وقت ظهور السينما ـ قد خلصت الى أن المتعة والتسلية جانب من جوانب العمل الفنى ، وأن هناك شيئا أهم من المتعة والتسلية ، هو المعرفة أو الثقافة أو العظة ، أو الخبرة ، أو الزاد الروحى ، سمه ما شئت · وبالمثل لم يعد الذهن الفرد الواحد هو المنتج الوحيد للفيلم · فسرعان ما استعانت السينما بأذهان عديدة أخرى ، وسرعان ما أصبح الذهن الفرد الواحد القديم أقرب الى المايسترو الذى يقود أذهانا عديدة أخرى ·

كيف حدث هذا التحول ؟ كيف تحولت السينما من مجرد فضول ومغامرة جديدة باهرة الى فن يحمل رؤية خاصة ينقلها الى متذوقيه ؟ ·

ليس من العسير الاجابة عن السؤالين · فالسينما فى أساسها ظاهرة اجتماعية ونتاج لجماعة فى النهاية مهما كان صانعها فرد أو ذهنا واحدا · حقا ، مرة أخرى ، كانت البداية التزاما كاملا بمفهوم ستندال السابق فى الرواية ـ المرآة ، أى كانت الأفلام الأولى ـ على قصرها وبداوتها ـ تسجيلا أمينا لأشياء موجودة فى الحياة بلا أدنى تغيير كما تفعل الصورة الفوتوغرافية · ولكن هذه البداية

لم تلبث ان نضجت مع مضى الزمن ، وبوسعنا الآن بعد هذه السنين الطوال التى انقضت من عمر السينما أن نرد هذا التحول والنضوج الى أسبابهما فى اطـــار الظاهرة الاجتماعية ٠

لقد نزل الى ميدان السينما فى مرحلة بلوغها فنانون لهم رؤاهم ووجهات نظرهم الخاصة ، بل ويحملون رصيدا ناميا من تجربة الفنون الأخرى على مدار تاريخها الطويل٠ وكان على رأس هذه الفنون التى شكلت الرصيد السابق واتصلت بالسينما عند دخولها مرحلة البلوغ أربعة فنون هى : المسرحية والقصة .(بأنواعها) والتصوير **Painting** والموسيقى ٠ وعن طريق هؤلاء الفنانين اتضح أن السينما لا تقل أهمية أو خطرا عن باقى الفنون ٠ وفى الوقت نفسه اتضحت أهمية السينما وخطورتها لمن نسميهم أولى الامر ، أو الدولة بمعنى أدق ٠ ومن هنا نشأت وظيفة السينما ، ونشب الجدل حول هذه الوظيفة ، وبدأ الصراع المستمر الى اليـــــوم بين الحرية والضرورة ، أو بين حرية الفنان السينمائى وواجبه ٠

اتضح للفنان السينمائى أن بين يديه وسيلة فنية يستطيع من خلالها ان ينقل الى الناس ما يشاء من آراء وافكار ، كما اتضح له أن السينما لغة عالمية يستطيع أن يفهمها كل البشر فى وقت واحد ٠ وفى الجانب المقـــابل اتضح للدولة أن تحت يديها أداة خطيرة لصنع العقـــول

وتوجيهها وغزوها . وكان الاتضـــاح الأخير أخطـر من سابقه . فقد ترتبت عليه نتائج لا يزال السينمائى يعانى منها حتى اليوم . وعلى رأس هذه النتائج جهـــاز رافق السينما وصناعتها فى كل بلد منتج لها ، وهو جهـــــاز الرقابة .

كانت الرقابة على السينما هى اول وأخطر سلاح شرعته الدولة فى وجه السينمائى . وقد عجل بظهورهـا ما لوحظ من ابتذال وانحطاط فى بعض الأفلام الهزليـة بصفة خاصة . وعرفتها روسيا القيصرية عـام ١٩٠٨ ، والسويد عام ١٩١١ وبريطانيا عام ١٩١٢ وفرنسا عـــام ١٩١٦ . وتسير مختلف نظم الرقابة منذ نشأتها فى هذه البلاد وغيرها على مبدأ فضفاض تندرج تحتــه شتى أنواع المباح . وينحصر هذا المبدأ فيما يمس النظام العام والآداب العامة . ولكن الرقابة حتى بهذا المعنى ليست ســـيف ديموقليس ، فما أكثر ما نجدها مرنة ــ كما فى بريطانيا التى لا تعرف دســـتورا مكتوبا للرقابة مثلما لا تعرف دستورا مكتوبا للدولة . ولا شك أن الحرية المطلقة للفنـان هى نوع من الفوضى ان لم ينظمها الالتزام والمســئولية ومصلحة الجماعة التى ينتمى اليها الفنان . وأكثر الذين يعمـــلون حسابا للرقابة هم الضاربون عرض الحـــائط بجماعتهم وقيمها ! .

ولعلنا نستنتج من التواريخ السابقة أن الحبل كان

متروكا للسينما على الغارب كما يقولون ، قبل ظهـــور الرقابة وتدخـــل الدولة ، وأن التدليل الذى عوملت به السينما كفن ناشىء قد انتهى الى غير رجعة • ولعلنا نستنتج أيضا أن بداية تدخل الدولة على هذا النحو كانت بداية حقيقية فى الوقت نفسه للجدل حول وظيفة السينما •

لماذا السينما ؟ •

كان ذلك هو اول سؤال تقريبا طرحه السينمائيون وجمهورهم على السواء . وهو سؤال يحمل فى ثناياه عديدا من المعانى والأسئلة أيضـــا مثل : ما وظيفـــة السينما ؟ هل هى فن أم صناعة ؟ واذا كانت فنا فما الفرق بينها وبين سواها من الفنـــون ؟ واذا كانت صناعة فما مكانها على خريطة الصـــناعات ؟ وكانت الاجابة على السؤال وما يحمله فى ثناياه من التعـــدد والاتساع والوفرة بحيث يعجز كتاب واحد عن الالمام بها تفصيلا . ولكن الذى لا شك فيه أن متابعة هـــذه الاجابة فى مصادرها وتطوراتها عبر الأجيـال تعد عمـلا مغريا شائقا . والذى لا شك فيه أيضا أن هذه الاجابة تعد من الناحية الأخرى الأساس الذى قام عليه النقد السينمائى .

غير أننا نستطيع أن نوجز هنا خلاصة هذه الاجابة التى استنفدت ــ ولا تزال ــ كثيرا من المؤلفـــات والجهود . والخلاصة ان السينما لغة جديدة مفرداتها

هى الصور أو اللقطات بتعبير سـينمائى أدق ، أما قواعدها فتقوم على الحركة . والحركة هنا لا بد أن تكون كما يقول مونتاجيو بحق فى تعريفه للفيلم « حركة مستمرة تخلق فى ذهن المتفرج ، وذلك بعرض سلسلة من الصور التى لا حركة فيها فى تسلسل سريع يعلو على تواتر الاندماج فى رؤية الانسـان ، حيث تكون سلسلة الصور قد رتبت فى تسلسل مناسب على شريط مستمر ، اما بتسجيل سلسلة من الأدوار تجـرد من حركة الأشياء الواقعية أو بتتابع أشكال تحاكى هذه الأدوار ويعـاد خلفها بوسـاطة نفس الجهـاز وبنفس الطريقة » (١) .

ولأن لغة السينما تقوم على الصورة ، لا الكلمة ، فهى تملك قدرات هـائلة فى التخصيص والتعيين ، تستطيع ان تريك قطة على سطح من الصفيح الساخن ، لكنها لا تستطيع ، كما يقول ريموند دورجانت ، أن تقول : كانت القطة جالسة على سـطح من الصفيح الساخن ، كما قد تقول الرواية مثلا . وتستطيع أن تريك تمثالا جميلا تحت ضوء الشمس ، ثم تحت سيل المطر ، ثم تحت انهمـار الثلج ، ولكنها لا تستطيع ببساطة أن تقول : ان الشىء الجميل متعة للعين دائما وتحت مختلف الظروف . فقـدرتها على التجـريد محدودة اذن ، ولكن فقرها فى التجريد ومناقشة الأفكار

(1) Film World, P. 16.

يعوضه ثراؤها فى التجسيد والتعيين . ولهذا فالسينما
هى فن المكان والزمـــان مجتمعين فى واقع معين . وهى
تصهر أشكالا متعددة من مختلف الفنون الاخرى ، ولهذا
سميت « فن الفنون المزوجة » . ولهذا أيضا لم تجد
المحاولات المستمرة التى يقوم بها علماء الجمال لتعريف
السينما « الخالصة » . فصفة « الخالصة » هنا فى
السينما كما يقول دور جانت ، بحق انما تكمن فى الطريقة
التى تؤلف بها عناصر مختلفة فى وحدة واحدة . واذا
كانت هذه المحاولات السابقة تهدف أولا واخــيرا الى
المحافظة على « جوهر » السينما ، فجوهرها الحقيقى
انما يكمن فى أنها تجعل العناصر المختلفة تتفاعل وتتكامل
مع باقى أشكال الفن ، وأنها تعيش « داخل » و «خارج»
حدود هذه الأشكال فى وقت واحد . وما عزتها وكرامتها
فى النهاية الا فى كونها « مزيجا » فريدا (١) .

السينما اذن فن ، ولكنها صناعة ايضا كما قال
الكاتب الفرنسى أندريه مالرو . فهى تضم جانبا صناعيا
وتكنيكا على جانب كبير من الاهمية بالنسـبة لبقائهـــا ،
وهو جانب بدهى لا سبيل الى المحاجة فيه ، كما انه
لا يقلل من شأن الفن فجميع الفنون فى عصرنا بلا استثناء
لها هذا الجانب الصناعى والتكنيكى الذى لا غنى عنه فى

---

(١) راجع مقالا قيما فى هـذا الخصوص لريمـوند دورجانت
R. Durgant بعنوان « النقد السينمائى » فى :
Film & Filming, 12, 1964.

رحلتها الى أيدى أو عيون أو آذان الملايين .

واذا كانت السينما قد نشأت فى ظل النظــــام الراسمالى فما كان ذلك الا على سبيل المصادفة ، وما أدى الى أن تكون السينما مسألة رأسمالية بحتة . حقا ، خضعت السينما لقوانين الانتاج الرأسمالى فى كثير من البلدان ، ولكنها لم تسلم تمام التســـليم بمقتضيات الخضوع . فما أكثر ما ثارت وتمردت وما أكثر ما جاهدت فى سبيل الاحتفاظ بجرأة الفن وحرية خلقه . وحين ظهر النظام الاشتراكى كانت السينما تحبو ، ولكنها وجدت فى ظله ترحيبا ورعاية كبيرين .

لقد ذكر النـــاقد الانجليزى ج . أ . ويلســون J.A. Wilson فى مقال له بعنوان « السينما والمجتمع » عبارة هامة تقول :

« ان الرأسمالية ، كما قال أحدهم ، لا تتحدى الفن فى الأساس — وانما هى تعامله بجهل ولا مبالاة وقسوة تلقائية . وأن تفوق العامل التخريبى على العامل البناء والعجز عن صنع اثارة سلمية ، والفضول المتحرق الى تفاصيل العنف ، والافتقار الكامل تقريبــا الى الادراك الاجتماعى ، وانكار التراجيديا لهى بعض عوارض الولاية الرأسمالية كما تتضح فى السينمـا . وفى أحسن الحالات هناك توازن صعب بين الخــير والشر من الناحيــة الاجتماعية »(١) .

---

(1) The Cinema 1952, P. 156.

هذه العبارة تلخص تجربة السينما فى ظل الرأسمالية بوجه عام ، فيما عدا بعض الاستثناءات بالطبع . ولكن تجربة السينما فى ظل الاشتراكية تلخصها عبارة أخرى هامة ذكرها لينين عام ١٩٠٧ ، ونقلتها بنيلوبى هوستون P.Houston فى كتابها عن « السينما المعاصرة » . يقول لينين : « أن السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون قاطبة » (١) .

هذه العبارة بدورها تلخص وظيفة السينما فى النظام الاشتراكى ، بغض النظر عن الأخطاء التى وقعت عند تطبيقها كما سنرى فيما بعد .

يقول ويلسون فى مقاله السابق أيضا :

« السينما هى ، من عدة طرق ، الفن السائد فى عصرنا ، وقد أصبحت — بسبب طبيعتها — مرآة الجماعة التى تنتجها . ويبدو أن العلاقة بين الفيلم والمجتمع ستكون حقا مشكلة أساسية تعترض التحليل النقدى » (٢) .

السينما ، مرة أخرى ، ظاهرة ونتاج اجتماعيان . وبناء على هذا فهى لا تستطيع التحرر من المجتمع الذى ينتجها ، أيا كان النظام السياسى أو الاقتصادى الذى

---

(١) The Contemporary Cinema, P. 126.

(٢) The Cinema 1952, P. 152.

يأخذ به هذا المجتمع . وهى بسبب اتصالها المباشر بالمجتمع ، وبسبب تعقد المصادر التكنيكية الداخلة فى صناعتها ، تعتمد فى وجودها على الولاية الخارجية ، ولاية المجتمع . ولا يكفى فيها الفنان وحده ، بمعزل عن مجتمعه ، أو بمعزل عن مجتمعه الصغير الذى يكونه من الفنيين عند تصديه للعمل السينمائى .

وتصبح وظيفة السينما عندئذ هى كما عبر عنها ويلسون فى قوله :

« أعتقد أنه لا بديل للفلسفة الانسانية كأساس يمكن به أن تعتبر السينما ـ أو أى فن آخر ـ نشاطا له وظيفة وقيمة خاصتان فى المجتمع . وما تلك الوظيفة ؟ لعلى اقول انها ليست أن تزودنا (السينما) بمعرفة للعالم الذى نعيش فيه فحسب ، وانما أن تخلق (السينما) أيضا القيم التى نعيش بها » (١) .

نستطيع ، مما مر بنا من حديث عن وظيفة السينما ، أن نتبين الجذور الحقيقية للنقد السينمائى . ونستطيع مطمئنين ان نخلص الى القول بأن النقد السينمائى ولد من رحم الجدل حول وظيفة السينما ، وخرج من أكمام المجادلين الأوائل ، كما سنرى فى الفصول التالية .

ترى ، هل استطعنا الآن أن نفهم السينما ؟ وهل أصبحنا فى غنى عن التعريف الجامع المانع ؟

---

(1) Ibid, PP. 154-155.

الفصل
الأول

● النقد السينمائي: مقدمات

١ ـ حداثة النشأة :

السينما كنوع فنى حديثة النشأة كما أوضحنا فى الصفحات السابقة • فعمرها لا يزيد على نيف وسبعين عاما ، على حين يزيد عمر الأنواع الفنية الأخرى المتصلة بها ـ كالمسرح والموسيقى والقصة ـ على قرون تصل الى أكثر من ٢٥ قرنا مثلا فى حالة المسرح .

معنى هذا أن النقد السينمائى حديث النشأة بدوره ، باعتباره عملا تاليا لعملية الخلق والابداع . فتاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع اكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها ، وكذلك بغض النظر عن طولها او قصرها . وتاريخ النقد السينمائى اذن هو تاريخ السينما نفسها ان شئنا تعريفا واسعا أو عاما ، حتى لو لم يظهر الناقد « الحقيقى » على الفور مع ظهور أول محاولة سينمائية . وذلك لان المحاولة الثانية هى فى ذاتها نقد ـ بمعنى من المعانى ـ للمحاولة الأولى •

واذا سلمنا بحداثة السينما ونقدها . فلا بد أن نسلم ايضا بفقر رصيدها من النقد اذا قيس برصيد نقد الانواع الفنية الأخرى ذات الماضى الأقدم والاطول .

٢ ـ البداية وما بعدها :

لاشك أن ظهور الفيلم كنوع فنى جديد قد اقترن منذ البداية بظهور نوع خاص من الملاحظة ، المحبة أو الكارهة له على السواء . ومن هذه الملاحظة أو المتابعة بمعنى آخر ، ولد النقد السينمائى ونما مع نمو السينما.

لكن : كيف تمت هذه الملاحظة ؟ وكيف ولد النقد السينمائى ؟ وكيف كانت بداياته ؟

لعل الاجابة عن هذه الأسئلة تكون أجدى لو أننا عرضناها من خلال فرنسا على وجه التحديد ، باعتبار أن فرنسا كانت ـ كما لسنا ـ فى مقدمة البيئات التى استقبلت السينما وانشأتها . فمن الثابت أن الصحافة الفرنسية ـ ذات التاريخ العريق ـ قد استقبلت السينما استقبالا حماسيا لكنه مشوب بالحــذر شأنها مع كل جديد طارىء فى الحياة أو الفن . وكانت التعليقــات الأولى على الأفلام ، فى مجملها ، مفرطة فى المدح والقدح على السواء ، لا تعرف الوسط ، تستخدم مصطلحات الأدب والمسرح بصفة خاصة ، كما تستخدم لغة لا تعرف التدقيق او التخصيص فى النهاية . وكان معظم كتاب هذه التعليقات من الصحفيين ومندوبى الدعاية والاعلان فى الصحف .

وبعد الحرب العالمية الأولى تغير هذا الوضع الى حد ما نتيجة لعدة عوامل أهمها :

* ازدياد عـــدد الأفــلام الروائية الطويلة التى تنتجها فرنسا وأمريكا وألمانيا والسويد بوجــه خاص .

* ظهور بعض الممثلين المجيدين ذوى الشــعبية الكبيرة مثل تشابلن الذى أطلق عليه الفرنسيون اســـم « شارلو » Charlot ودوجلاس فيربانكس .

* ازدياد تعلق الجماهير بالسينما ، حتى صـــار التردد على دور السينما كالتردد على المقاهى .

وترتب على هــذا تحســـن اهتمــام الصــحافة بالسينما ، وازدياد عدد الصحفيين المتخصصين فيها ، وتخصيص صفحات أو زوايا للكتابة عن الأفلام والدعاية لها . وكان بعض هؤلاء الصحفيين ينقل مايدور داخل الاستديوهات من ثرثرات وأحاديث أو يلخص الأفلام الجديدة مع نشر مختارات من صورها . وكان البعض الآخر ينشر ملخصـــات لســـيناريوهات أفلام يجــرى اخراجها . ولكن جهود هؤلاء واولئك لم تزد على الترويج للسينما فى النهاية ، دون التوسع فى مناقشة الاسس الجمالية لهذا الفن الجديد . ولهذا لم يكن من الغريب عــام ١٩٢٥ أن يعلن النـــاقد رينيــه بيزيه R. Bizet خلو الميدان من النقد والنقاد الجادين ، وحلول الدعاية والاعلان محلهما ، وأن يشكو فى العام التالى من كثرة المجاملات والتهانى !

وفى الوقت الذى كان فيه الصحفيون الفرنسيون

يروجون للسينما دون توسع فى مناقشة جمالياتها ، ظهر بعض المحبين الحقيقيين للسينما من خارج الوسط الصحفى . ففى عام ١٩١١ نشر كانودو Canudo مقالا ذكيا وعميقا عن جماليات السينما . وكان الموسيقار أ . فييرموز E. Vuillermoz قد اهتم بالسينما فنشر فى نهاية عام ١٩١٩ عدة مقالات مشابهة . ثم ظهر الناقد السينمائى الحقيقى ممثلا فى اثنين من السينمائيين هما : ليون موسيناك ولوى ديللوك .

جاء موسيناك من ميدان الأدب ، وكان قد ألف عدة روايات قصيرة ثم اهتم بالكتابة عن السينما منذ عام ١٩٢١ ، وبعدها أصبح رئيسا لتحرير مجلة «الفيلم» Film أما ديللوك فقد جاء من داخل ميدان السينما نفسه وعمل مخرجا ثم رئيسا لتحرير المجلة السابقة فى السنوات من ١٩١٩ الى ١٩٢٢ ، واسس مجلة « سينيا » Cinéa عام ١٩٣٢ ، وألف عدة كتب هامة عن السينما وجمالياتها ، ومات عام ١٩٢٤ عن ٣٤ عاما .

وكانت كتابات موسيناك وديللوك متقدمة على عصرها ، تتميز بالوضوح والحيوية والحب الحقيقى للفن السابع كما أسماه زميلهما كانودو . وقد تركت آثارا عميقة فى معاصريها ، وكان لها فضل التنبيه على اهمية النقد السينمائى ودوره . وقد ظهرت على أثرها كتابات أخرى متفرقة لعدد آخر من المحبين الحقيقيين للسينما فى مقدمتهم رينيه كلير R. Clair ، كافالكانتى

Cavalcanti ، ج · دولاك G. Dulac ،
بليز سندرار B. Cendrar وغيرهم . وفى الوقت
نفسه ظهر عدد من المؤلفات النقدية النظرية والمجلات
السينمائية المتخصصة مثل مجلة « جازيت الفن السابع »
التى أدارها كانودو . Gazette des Sept Arts

وفى عام ١٩٢٤ أيضا نظم المخرج الممثل جوليان
دوفيفييه J. Duvivier مؤتمرا عن السينما
فى باريس ، حيث عرض فيلما ضم مختارات من الأفلام
القديمة منذ أيام لوميير حتى عام ١٩٢٤ · وفى هذا
المؤتمر ناقش الحاضرون مشاكل السينما الفنية والمهنية
وقضاياها الجمالية . وشيئا فشيئا بدات المسائل
الكبرى فى السينما تشغل النقاد ، وعلى رأسها علاقة
السينما بالمسرح ومشكلة الرقابة ، ونشبت عدة معارك
نقدية حول هاتين المسألتين ، كان أخطرها المعركة حول
الرقابة على الأفلام . فقد منعت الرقابة فيلما للوى
ديللوك عام ١٩٢١ بدعوى انه يظهر خلوة مظلمة تختلط
فيها مجموعة من الفتيات والحيوانات . وكان فى مقدمة
الاعتراضات على الرقابة أن المسرح والصحافة
لا يعرفانها ، وأن السينما ليست طفلة طائشة تحرم
من حرية التعبير عن نفسها . ولكن المعركة انتهت فى
النهاية بانتصار الرقابة ، ولم يفرج عن الفيلم الا بعد
حذف بعض مشاهده وتغيير عنوانه من « الوحل »
Boue الى « الحمى » Fièvre

وفى عام ١٩٢٨ تجمع النقاد لأول مرة فى تاريخ السينما ، وأسسوا رابطة للنقد السينمائى ، انضم اليها ٢٠ ناقدا من غير المشتغلين بالدعاية والاعلان (١).

تلك هى بدايات النقد السينمائى فى فرنسا حتى ظهور الصوت تقريبا . وهى بدايات لا تزيد كثيرا على البدايات المماثلة فى كثير من البلدان التى عرفت السينما منذ ظهورها . كما أنها تطلعنا على ظاهرة عامة وهامة فى نشوء النقد السينمائى بوجه عام . وتتلخص هذه الظاهرة فى أن النقد السينمائى بدأ بالتعليقات الانطباعية العامة التى ظهرت شفاهة فى الصالونات وحفلات العرض الأول ، أو كتابة فى الصحف اليومية والأسبوعية غير المتخصصة . ثم ازداد النقد اقترابا ، مع الزمن ، من جوهر الفن السابع وجمالياته ، ولم يعد يكتب لملء الفراغات فى الصحف أو للحصول على الاعلانات من شركات الانتاج . ولكن أهم ما فى هذه الظاهرة العامة أن التطور الحقيقى للنقد السينمائى جاء على أيدى السينمائيين والمحبين الحقيقيين لفنهم ، وأن معظم النقاد الحقيقيين هنا كانوا من ذوى الماضى الأدبى ، على خلاف الحال فى ايطاليا مثلا التى كان معظم نقادها السينمائيين الحقيقيين من ذوى الماضى السينمائى بمختلف فروعه .

اما بعد هذه البدايات فنستطيع أن نجمل أهم

---

(١) راجع تفاصيل هذا العرض التاريخى فى
Cinema, Reflet du Monde, PP. 196-205

تطورات النقد السينمائى الفرنسى ومنجزاته فى نقطتين أساسيتين :

أولا – استقرار النظر الى السينما كفن مستقل عن باقى الفنون الأخرى ، رغم اعتماده – فى الوقت نفسه – على بعض هذه الفنون أو جميعها . وقد تجدد تثبيت هذه النظرة فى أواخر الأربعينات وطوال الخمسينات . فالفيلم نوع من الكتابة بالصور أو بالكاميرا أوهو « كتابة » Ecriture (١) على حد تعبير المخرج روبير بريسون . والسينما كما يقول المخرج الناقد الكزاندر استروك – صاحب تعبير « الكاميرا القلم » – فى سبيلها الى أن تكون لغة ، أى شكلا يستطيع الفنان من خلاله أن يعبر عن أفكاره ، مهما كانت مجردة ، وأن يترجم هواجسه ، مثلما يحدث فى مقال أو فى رواية . ويستطرد استروك فى هذا المقال الهام الذى نشره عام ١٩٤٨ فيقول « سوف يحرر الفيلم نفسه بالتدريج من طغيان المرئيات ، والصورة لذاتها والحكاية المباشرة الواضحة ، وسوف يصبح أداة كتابة فى طواعية الكلمة المكتوبة ودقتها . وما يهمنا اليوم فى السينما هو خلق هذه اللغة » (٢) .

وسرعان ما وجد هذا المفهوم انصارا متحمسين له ، وسرعان ما نزل الى ميدان التطبيق العملى على

---

(١) The Contemporary Cinema, p. 97.

(٢) Ibid., p. 140.

يدى أستروك نفسه ، وعلى أيدى مجموعة أخرى من النقاد كانت تشترك فى تحرير مجلة «كراسات السينما» Cahiers du Cinéma وكانت هذه المجموعة من النقاد الفنانين تضم فرانسواتروفو F. Truffaut وكلود شابرول C. Chabrol وجان لوك جودار J.L. Godard وروجيه فاديم R. Vadim وغيرهم ، ممن خلقوا ما سمى عند ذاك باسم « الموجة الجديدة » Nouvelle Vague

ثانيا ـ القضاء على الخرافة القائلة بأن الناقد فنان فاشل ، فقد اثبت معظم النقاد الذين نزلوا الى ميدان الاخراج ، أو زاوجوا بين النقد والاخراج وكتابة السيناريو ، أنهم فنانون خلاقون من الطراز الأول . ولا يقتصر تراث الناقد الفنان فى فرنسا على مجموعة « كراسات السينما » هذه ولكنه يمتد فيشمل الكثيرين ابتداء من كانودو فى مطلع هذا القرن وديللوك وكلير فى العشرينات ، وغيرهم .

ولعل السينما الفرنسية هى الوحيدة فى العالم التى تحظى بأكبر عدد من النقاد الفنانين ، أو الفنانين النقاد ان شئنا التلاعب بالألفاظ .. ولعل فى هذا أحد أسرار احتفائها بالتجريب المستمر وتشجيعها لتطلعات فنانيها وطموحهم .

٣ ـ ضرورة النقد والناقد :

لا شك أن النقد والناقد ضروريان للفنان الخلاق وجمهوره على السواء . وهما لا يؤديان عملا طفيليا أو زائدا على الحاجة ، وخاصة اذا اتصل موضوع عملهما بالجماهير والمجتمع على اتساعه ، ذلك الاتصال الفورى المباشر الذى يميز الموضوع السينمائى .

يقول الناقد الانجليزى روجر مانفل R. Manvell (١)

« كان الناقد فى الماضى عادة اما فيلسوف (مثل افلاطون أو أرسطو أو لسنج) واما من الناحية المقابلة فنانا أو أديبا عاملا يتحول من وقت لآخر الى النظر فى المبادىء الجمالية لفنه (مثل ليوناردو دافنشى ، وسير جوشـــوا رينولدز وكيتس ووردزورث وماتيـو أرنولد) وكانت شـــهرته تســـتقر أحيانا على عمله كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الابداع الأخـــرى التى يمارســـها ، ويصدق هذا على دكتور جونسون ، وقد يصدق على كوليردج . وبهذه الطريقة كانت حرفة النقد تنشـــأ فى الدراسات الأكاديمية بالجامعات من جهة ، وفى المجال المفتوح للكتابة نفسها من جهة أخرى .

---

(١) كان مديرا لاكاديمية السينما البريطانية ، ورئيسا لتحرير الكتاب السنوى للسينما الذى كانت تصدره سلسلة « بليكان » ، كما انه اشتغل بالكتابة والاذاعة عن شئون السينما والف عدة كتب هامة منها كتابه « الفيلم والجمهور » الذى ترجم الى العربية .

والجدل مفتوح دائما حول ما اذا كان الناقد مجرد حجر عثرة ، وطفيليا يكسب نوعا خادعا من العيش على حساب الفنان الذى يتظاهر بانه يناقش انتاجه لتسلية المتفرجين الجاهلين . ومع هذا فالشخص الذى يكتب مسرحية أو يرسم لوحة يفعل ذلك على الأرجح من أجل ادخال المتعة المباشرة على الجمهور الذى يصل اليه ، وهو لا يريد وسيطا يفسر عمله لهم دون أن يطلب منه ذلك ... والمخرجون السينمائيون هم وحدهم الذين نسمعهم فى أكثر الأحيان يقولون ان نقاد السينما يكتبون عن فن لم يهتموا حتى بتعلم مبادئه الفنية الأولية » (١) .

ويضيف ما نقل بقوله :

« لقد كانت مسئولية الناقد دائما هى ان يستجيب بسرعة وذكاء للعمل الفنى الجديد ، وان يشارك الفنان نفسه فى فهمه الوجدانى لقدرة الفن الذى يخدمانه معا ـ فالفنانون بشر ، وهم معرضون لأن يكذبوا وأن يغشوا ، وأن يخدعوا أنفسهم والآخرين بنفس الطريقة التى يسلكها سائر البشر . ولأن الناقد معزول عن عملية الخلق الفورية فهو قادر أو يجب أن يكون قادرا ، على ادراك هذا الخداع ، سواء كان مقصودا او غير مقصود..

وهكذا لا يصير الناقد طفيليا يعيش على العناصر

(1) The Cinema 1952, PP. 130-131.

الحيوية فى الفنان الحساس ، وانما يصير فى الغالب « حامى حمى العقيدة » من الفنان الطفيلى الذى يستغل الأشكال الفنية ذات الطابع التجارى المفرط داخل الرواية والدراما (المسرحية) والفيلم . ومعنى هذا فى الحقيقة أن الناقد نفسه كاتب يميز المستوى الجيد من غيره مما يتضمنه انتاج أفضل الفنانين »(١) .

لابد من وجود النقد والناقد اذن ، حتى لو لم يطلبهما الفنان الخلاق ، وحتى لو جاء الناقد من صفوف الفنانين الخلاقين مثلما أثبتت تجربة السينما الفرنسية ــ على الأقل ــ مع النقد . حقا ، قد لا يطلب الفنان الخلاق ، أو يحبذ ، وجود الناقد بشكل عام ، ولكن وجود الناقد السينمائى ضرورى من حيث اتصال موضوعه ــ وهو السينما ــ بالجماهير ، ذلك الاتصال الذى يتصف ، كما قلنا ، بأنه اتصال واسع وفورى ومباشر معا ، وكذلك من حيث علاقة الجذب المتبادل المستمر بين الفن والنقد ، تلك العلاقة التى تنشأ داخل الفنان الخلاق نفسه مثلما تنشأ خارجه بينه وبين الناقد . ومن هنا يقول الناقد الانجليزى ، أيضا ، جافين لامبرت G. Lambert (٢) ردا على ما قاله مانفل :

---

(١) Ibid, PP. 132-133.

(٢) كان رايسا لتحرير مجلة Sequence السينمائية ، ومشرفا على مطبوعات معهد السينما البريطانى .

« اذا بدا الناقد طفيليا كما قال روجر مانفــل ، فما ذلك الا لأن استجاباته ميتة أو فاقدة الاحساس ، وليس لأنه ناقد . ولا تستطيع الأحكام الخاطئة أو الظالمة ان تبطل ممارسة النقد ، فوجود الفن الردىء لا يبطل الفن نفسه » (١) .

ويطرح لامبرت قضية الفن الجيد والفن الردىء وصلتهما بالجمهور قائلا : « لا يوجد أى سبب لأن نطلب من كل فيلم أن يكون عملا فنيا . فحصيلة الروايات الرديئة والمسرحيات الرديئة عالية على حد سواء . والعامل المهم هو أن نوع التسلية الجماهيرية الذى يرتضيه أى مجتمع يعتبر مؤشرا الى حالة ذلك المجتمع ، وان المتع الجماهيرية تتكون عن طريق العادة ، وان المستوى الكاذب للمتعة الشعبية خطر على الطمأنينة الاجتماعية وعلى الحيوية الفنية معا »(١) .

ولكن ممن يتألف جمهور النقد ؟ ان جمهور الفيلم كما نعرف لا يتألف من أشخاص معينين أو فئات معينة ، فهو يشمل كل الأشخاص وكل الفئات وكل الطبقات فى وقت واحد ، وان كنا نستطيع من حيث السن أن نلمس تفوق نسبة الشباب على غيرهم من جمهور الفيلم . أما جمهور النقد فلا يمكن بالضرورة أن يكون له هذا الاتساع وهذه العمومية . ويرجع ذلك

---

(١) Ibid, P. 143.

(٢) Ibid, PP. 142-143.

لاعتبارات عديدة ، منها ما يتعلق بالجمهور نفسه وحظه من الثقافة أو التعليم أو العمر ، ومنها أيضا ما يتعلق بلغة النقد وحظها من التخصص أو الرطانة ، وهكذا . ولكن هل يصل الأمر الى حد عدم اهتمام ذلك الجمهور الواسع بالنقد ؟ يجيب الناقد الانجليزى جاك بدينجتون J. Beddington (١) عن هذا السؤال بقوله : « فى رأيى انه من النتائج الغريبة للنقد السينمائى أن الذين يخاطبهم أساسا ، أعنى الجمهور ، لا يبدون أى اهتمام به » (٢) .

واذا أخذنا فى الاعتبار أن اجابة بدينتجتون هذه قد صدرت عام ١٩٥٢ ، فاننا نراها فى النهاية تعبر عن وجهة نظر شخصية ، وتحمل مسحة واضحة من التشاؤم . فلا شك أن الجمهور العام للسينما يضم عددا لا يستهان به ممن يميلون الى القراءة عن الأفلام التى شاهدوها أو التى قد يشاهدونها . ولا شك ايضا أن هذا العدد فى تزايد مستمر ، مع أنتشار الثقافة والتعليم ، فضلا عن تزايد الوعى السينمائى من خلال جمعيات الفيلم وأنديته ، بل ومن خلال الاهتمام المتزايد بالسينما الذى تبديه وسائل الاتصال

---

(١) عمل مخرجا لفترة طويلة بوزارة الاستعلامات البريطانية ورئيسا للجنة التحضيرية لاختيار الافلام التابعة لمكتبة السينما القومية فى بلاده .

(٢) Ibid, P. 150.

الجماهيرى الأخرى كالاذاعة والتليفزيون .

ويضيف بدينجتون :

« أن الفيلم ينجح بشكل عام عن طريق الدعاية الشفوية ، وليس عن طريق المدح أو القدح اللذين تصبهما عليه الصحافة . أما الذين يأخذون النقد مأخذ الجد فهم ، كقاعدة ، المنتجون والمخرجون والممثلون والفنيون » (١) .

ومرة أخرى نرى فى حديث بدينجتون استمرارا لمسحة التشاؤم . فالقدح والمدح فى الصحافة بصفة خاصة يؤثران تأثيرا كبيرا على انجاح الفيلم أو إسقاطه، وخاصة اذا صدرا عن تجرد وموضوعية كاملين . وربما كان للدعاية الشفوية مثل هذا النفوذ فى الماضى ولكننا فى عصر ذيوع الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئية هذا لا نلمس نفوذا للدعاية الشفوية أو نلتمسه لها . غير أننا نسلم بما قاله بدينجتون فى سياق حديثه من أن السينمائيين العاملين هم الذين يأخذون النقد السينمائى مأخذ الجد ، فذلك أمر بدهى لا سبيل الى مناقشته . فأولئك هم الجمهور الخاص للنقد السينمائى ، ثم يأتى بعدهم الجمهور العام بكل اتساعه .

وكلا الجمهورين ، الخاص والعام ، يحتاج فى

---

(1) Ibid, P. 150.

النهاية الى النقد باعتباره مرآة للمحاسن والمساوىء ، وباعتباره منشطا لما هو أفضل ، ثم باعتباره ، أخيراً ، خلاصة تجارب الماضى ودليلا الى القيم الفنية والانسانية فى هذه التجارب .

لا يمكن اذن أن يكون النقد السينمائى من فضول القول عند جمهوره هذا بشقيه ، وخاصة اذا صدر عن خبرات لها وزنها ومواهبها . ولعل أبلغ دليل على أن النقد ليس من فضول القول بشكل عام هو أنه لم يتوقف منذ ارسطو ، صاحب أول محـــاولة جادة ومكتوبة فى القرن الخامس قبل الميلاد .

٤ ـ الأسس والمعايير :

نستطيع ، من خلال تراث النقد الأدبى الضخم ، أن نحدد ماهية النقد ووظيفته ، وأن نلخص عمل النـاقد الجدير بهذا الاسم . ولعلنا نستطيع تبسيط ذلك كله فنقول ان النقـــد الأدبى ميزان للأدب يزن المحاسن والمساوىء بالجملة والقطاعى . وتجرى عمليـة الوزن هذه بوعى كامل ، اى بحيث ترجح فيها كفة العقل على كفة العاطفة عند صاحب الميزان ، أو القائم عليه . كما تمر بعدد من المراحل قبل اعلان نتيجة الوزن . وأهم هذه المراحل هى تبسيط العمل المنقود وفك أجـــزائه المركبة وتحليل عناصره ، وتفسير معناه فى النهاية .

واذا شئنا مزيدا من التعقيد والتخصص في القول فان كلمة « النقد » قد استخدمت منذ ارسطو بمعان كثيرة مختلفة ، ابتداء من « الكشف عن الغلط » الى « تمييز الجمال » الى « قياس القيم » ، الى بيان موضوع العمل المنقود وكيفية التعبير عنه وجدوى هذا التعبير ، الخ (١) .وقدا تخذت هذه المعانى وغيرها سبيلين لا ثالث لهما فى التطبيق العملى : أما ذوق الناقد الشخصى واما الأفكار الجمالية المتواضع عليها ، وارتبطت ببعض الصفات الواجب توفرها فيمن يقوم بالنقد واهمها القدرة على الملاحظة ، القدرة على الاستجابة ، الدقة فى التعبير ، اتساع مجالات الخبرة الفنية ، الحس الفنى ، الثقافة . وبهذا كله لا يكون الفن والنقد طرفى نقيض ، ولا تكون العلاقة بينهما علاقة قط وفأر . فليس الفن ايجابا والنقد سلبا ، وليس الفن أصلا والنقد صورة ، ولكنهما فى النهاية نشاطان مختلفان ليس غير ، ووجهان لعملة واحدة ، هى حاجة الانسان الى المتعة الروحية والعقلية .

لقد قال الروائى الانجليزى د . هـ لورنس ذات مرة :

---

(١) راجع تفاصيل ذلك فى :
J.T. Shipley, Dictionary of World. Literature, Littlefield, Adams & Co., U.S.A., 1968. Edition, PP. 81-82.

« لا يمكن أن يزيد النقد الأدبى على كونه وصفا ينم عن الثقـافة للاحساس الذى خلقه فى النـاقد الكتاب الذى ينقده . ولا يمكن على الاطلاق أن يكون النقد علما . انه فى المحل الأول أمر شخصى جدا ، وهو فى المحل الثانى يتعلق بالقيم التى يتجاهلها العلم . ان كلمة السر هى العاطفة لا العقل . ونحن نحكم على العمل الفنى من خلال أثره فى عاطفتنا الصادقة الحية ، ولا شىء آخر ...

ان الناقد يجب ان يكون قادرا على أن يحس أثر العمل الفنى بكل ما فيه من تركيب وقوة . ولكى يفعل هذا يجب أن يكون هو نفسـه رجل تركيب وقوة . وهى صفة لا يتمتع بها الا قليل من النقاد ... ان الناقد يجب أن يكون مفعما بالحيـوية من الناحية العاطفية فى كل عرق من عروقه ، وكفؤا من الناحية الثقـافية ، وبارعا فى أصول المنطق ، وأخيرا يجب أن يكون صادقا جدا من الناحية الاخلاقية » (١) .

ومع أن هذا الكلام صادر عن فنان خـــلاق وليس عن ناقد محترف ، ومع انه صريح فى تحيزه للعاطفـة وانكاره للتجرد والموضوعية ، وهما أهم صـفات العـلم ، الا أنه فيما خلا هذا لا يقل عن كلام أى ناقد محترف . ويصدق فى الوقت نفسـه على العمل السينمائى باعتباره عملا فنيا فى أساسه . ولكن العمل السينمائى عمـــل

(١) H. Coombes, Literature and criticism, Pelican Book, London, 1963, P. 8.

مركب يزيد فى التركيب على العمل الفنى العادى كالرواية أو القصيدة ، ويتميز تركيبه بأنه واضح لا لبس فيه . وهو يستمد هذا التركيب من مجموعة الجهود الفنية والصناعية المنتجة له على خلاف العمل الفنى العادى الذى لا يعتمد فيه بجهد سوى جهد مبدعه . فاذا كان المخرج هو الذى يقود العمل السينمائى ، كما اوضحنا من قبل ، فان ذلك لا يقلل من جهود السيناريست والمصور ومصمم الديكور والممثل والمونتير ومصمم الملابس ومهندس الاضاءة والمنتج والموسيقى وغير ذلك من جهود بشرية وتكنيكية تفرض التركيب فرضا .

تركيب العمل السينمائى متعدد الجوانب اذن . وهذا التركيب المتشعب هو الذى يشكل أول وأهم فرق بين النقد الأدبى والنقد السينمائى . فالناقد الأدبى حين يواجه مشكلة التركيب فى القصة أو القصيدة لا يحتاج الى أدوات خارج حدود اللغة المكتوبة . أما الناقد السينمائى فانه يحتاج الى أدوات كثيرة بعدد الجهود الداخلة فى تركيب الفيلم . وهو لا يستطيع عزل اى جهد من هذه الجهود ، أو تجاهله عند التعرض للعمل السينمائى بالنقد . ومن هنا يتوجب عليه أن يدرك مقدما وظيفة كل جهد من هذه الجهود ، وأن يجرى عملية التبسيط والتحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة . وبغير هذا المنطلق لا يكون نقده نقدا سينمائيا .

وقد ذكرنا من قبل أن السينما فن وصناعة معا ، أو هى الفن ـ الصناعة Art-Industry على حد تعبير روجر مانفل (١) . ومن هنا يجب على الناقد السينمائى أن يدرك المشاكل التى تؤثر فى انتاج الفيلم وصناعته ، وأن يأخذها فى حسابه دائما ، وأن يدرك ، أيضـــا ، الضغوط التى تمارسها الصناعة على الفنـان اذا كان الفنان يعيش فى ظل نظام رأسمالى أو شبه رأسمالى . فلابد أن يكون الناقد السينمائى على علم تام بظروف الانتاج السينمائى فى بلده .

الأساس الأول فى النقد السينمائى اساس مزدوج اذن ، نابع من ازدواج طبيعة السينما من حيث هى فن، ومن حيث هى صناعة . ويكون من المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائى ، فليس عليـه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هى فن وانما عليه أيضا أن يلم بها من حيث هى صناعة . ولا شك أن كلمة « يلم » هنا كلمة متواضعة . فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثـل « يدرك » و « يحيط » و « يجيد » فى وقت واحد .

يقول روجر مانفل :

« لا بد للناقد فى الوقت الحـاضر أن يخلق معاييره الخاصة المبنية على مزيج من الخـــبرة المستمدة من مشاهدة مئات الأفلام الماضية والحـــدس فيما يتعلق

(1) The Cinema 1952, P. 133.

بالقيمة والجماليات الانسانية (يمتزج هذان العنصران بالطبع) فى الفيلم الذى يشاهده . وبعدها يحدد قيمته النسبية المتصلة واضعا فى ذهنه المستويات التى خلقتها الأفلام الجيدة فى الماضى • أما الذى يمكنه من ربط حكمه على موضــوع الفيلم بحكمه على تكنيكه فهو احساسه ازاء الفيلم باعتباره وسيلة فنية ولهذا يجب عليه شأنه شأن المخرج أن يكون ذواقة للقـــدرات التعبيرية فى هـــذه الوسيلة . وسوف يجد فى خدمته دائما انتاج الماضى لنقاد الادب والدراما ذوى الحساسية ، وسيخدمه هذا فى الاحساس بالقيم التى تتضمنها قصـــة الفيلم . أما مسائل التكنيك فان المنظرين الأوائل الذين التزموا الى أقصى درجة بهــذا الموضوع سوف يمدونه بعناصر ثقافته التى قد لا يحدث أن يكون قد طورها »(١) .

بهذا يكون النـاقد السينمائى فى رأى ما نفل نافعا لكل من المخرج والجمهور على السواء . فبالنســـبة للمخرج يصبح الناقد « اداة اختبار لما اذا كان عمـله (عمل المخرج) ناجحا أم لا ، مع أن الناقد قـــد يكون بالطبع غير معصـــوم ، شأنه شأن أى شخص آخر • أما بالنسبة للجمهور الذى يبغى مســـاعدة في اختيار الافلام التى ستتيح له أعظم متعة شخصية . فان الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والانســـانية فى الأفـــلام ، الماضية والحـــاضرة على الســـواء • ومرة أخرى فان الجمهور قد

(١) Ibid, PP. 138-139.

يقبل أو يرفض تحديد الناقد ، لأن هذا الجمهور لا بد أن يكون رأيه الخاص فى النهاية . ولكن النـاقد يجب أن يكون فى وضع يمكنه من مساعدة الجمهور فى تقييم الفيلم بشكل أسخى مما قد يفعله الجمهور لو ترك وشأنه ، لأن النـــاقد الجيد يحمل ثروة من الآراء المبنية على التجربة الماضية قبل أن يصدر حكمه لمصلحة قرائه »(١) .

غير أن الناقد السينمائى اذا كان يجد فى النقد الأدبى والدرامى عونا على أداء رسالته كما قال مانفل ، فانه يحتاج الى استخدام مفردات الفنون المرئية ، كالتصوير والنحت والرسم والتصوير الفوتوغرافى أكثر من حاجته الى مفردات النقد الأدبى أو الدرامى . وذلك لأن السينما فى أساسها هى فن الصورة المرئية . وهذا فى حد ذاته يشكل أساسا آخر من أسس النقـــد السينمائى ، أى قيامه على مناقشة الصورة المرئية المتحركة بالمعنى الذى سبق أن أوضحناه فى « التعريف » .

ويأتى بعد هــذا أساس تكنيكى هام من أسس النقــد السينمائى . وقد لخصه بدينجتون فى قوله :

« من الواضح أن ميكانيكا (حركة) النقد السينمائى تختلف عن ميكانيكا أنواع النقـــــد الأخرى . فالنقـــاد السينمائيون لا يستطيعون أن يذهبوا بالفيلم الى بيوتهم

(١) Ibid, P. 139.

كى يشاهدوه ، وانما عليهم أن يذهبوا الى أماكن مقررة فى أوقات مقررة وأن يلتقوا بنفس الوجوه يوما بعد يوم وسنة بعد سنة • ولا شك أن هذا عمل مضن » (١) •

ولا شك أن هذا الأساس التكنيكى يفرض على الناقد السينمائى بعض الشروط والمطالب • فلابد أن يكون الناقد قادرا على التركيز ، بحيث يستوعب الفيلم الذى يشاهده فى وقت عرضه المحدد • ولابد أيضا أن يتمتع بذاكرة قوية بحيث يتمكن من تحليل الفيلم بعد مغادرته لدار العرض وكتابة رأيه دون الرجوع الفورى الى الفيلم نفسه • ومن الطريف هنا أن بعض الشركات الصناعية قد أنتجت مؤخرا قلما يضيىء فى الظلام ويعمل ببطارية جافة ، ويقتصر ضوؤه على دائرة صغيرة محدودة لا تزعج أحدا ، ويستطيع الناقد أن يسجل بهذا القلم ما يعن له من ملحوظات أثناء مشاهدة الفيلم • كما أن الكتيبات والنشرات التى توزعها شركات الانتاج السينمائى على النقاد أو المشاهدين العاديين تساعد بدورها على تذليل عمل الناقد من هذه الناحية فهى تتضمن عادة بيانات تسجيلية عن الفيلم وقصته ومخرجه وممثليه وغيرهم من الفنيين المشتركين فى انتاجه •

غير أن هذا الأساس التكنيكى لا يمس نوعين معينين من النقاد : النقاد النظريين أو أصحاب النظريات الجمالية

---

(١) Ibid, P. 15c.

فى السينما ، ومعظمهم من المخرجين الذين يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة سواء فى الاستديو أو فى السينماتيك Cinématheque (١) أى مكتبة الأفلام أو الأرشيف السينمائى ، والنقاد التاريخيين الذين يؤرخون للسينما ، وهؤلاء يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة كزملائهم النظريين ٠

ولا شك أن السينماتيك ذات فائدة بالغة هنا ، فهى تعين النقاد والدارسين على مشاهدة الأفلام التى فاتتهم فرصة مشاهدتها ، ومراجعة الافلام التى يريدون التثبت منها ، والتأريخ للسينما بوجه عام ٠

والحق أنه اذا كان النقد الأدبى ذا تاريخ طويل يبدأ بأول محاولة جادة ومكتوبة لأرسطو ، وهى كتابه « فن الشعر » ، فلا شك أن النقد السينمائى لا يملك مثل هذا التاريخ الطويل ٠ واذا كان النقد الأدبى قد نضج على مر العصور ، واتضحت أسسه وأصوله ، فلا شك أن النقد

---

(١) بدأت الدعوة الى انشائها عقب الحرب العالمية الاولى ، ولكن اول سينماتيك انشئت فى فرنسا عام ١٩٣٦ ، على ايدى هنرى لانجلوا وجورج فرانجو وجان مترى ، حيث يتم حفظ جميع ما يتعلق بالافلام من مستندات وسيناريوهات وصور فوتوغرافية ومؤلفات وبيانات ، فضلا عن نسخ الافلام نفسها . وقد تلاها انشاء « معهد الفيلم البريطانى » فى انجلترا ، و « متحف الفنون الحديثة » ــ فى امريكا و « ارشيف السينما الالمانية » فى المانيا ــ وفى عام ١٩٤٥ تأسس « الاتحاد الدولى لمكتبات الافلام » .

السينمائى فى سبيله الى هذا النضوج واتضــاح الأسس والأصول ٠

حقا ، لا يمـــكن أن يكون هنــاك خلاف فى الغاية والهدف بين النقد الأدبى والنقد السينمائى ، ولكن الذى يكون فيه الخلاف هو الوسيلة ، فكلاهما يتوسل ، كما مر بنا ، بوسيلة مختلفة ، وان كانا يتحدان فى النهــاية عند الكتابة ، باعتبارهما عملين مكتوبين معدين للقراءة ٠

٥ ـ واجب الناقد :

يقول أيفور مونتاجيو :

« يقال أحيــانا أن النــاقد الجيــد ينبغى أن يكون موضوعيا ٠ وربما كان هذا هدفا زائفا ، لأنه لا يوجد من يستطيع أن يعرف نفسه جيدا بحيث يتحمل جميع أهوائه٠ فكلما كان الناقد صريحا ازداد استعداده للكشف عما يحب وما يكره ، وازداد استعداد القارىء واستطاعته لتحمل هذه الأهواء ، وادراك الحقيقة الكامنة وراء الجيشان العاطفى ٠ ولكن الناقد الجيد ، بالنسبة للأفلام على الأقل ، يجب ألا يحدد نفسه بوصف رد الفعل عنـــده ٠ فيجب أن يعرف جيدا ، وأن يتغلغل جيدا ، كى يميز عنصرا من عنصر آخر ٠ وخطيئة الخطايا بالنسبة للناقد السينمائى هى أن يلوم موضوعه على كونه ما لم يكن ، بدلا من ادراك المحاسن فى تلك الأشياء كما هى » (١) ٠

---

(١) Film World, P. 302.

ومرة أخرى تواجهنا مشكلة الموضوعية التى واجهنـا بها لورنس فى حديثه السابق عن الناقد الأدبى · هنا ، يكاد الرأيان يتفقان على استحالة أن يكون النقد علما · ولئن كانت هناك محاولات عديدة لاثبات علمية النقد فى مجال الأدب ، فان الحقيقة لاتزال حية تؤكد صعوبة مثل هذا العمل بالمعنى التجريبى لكلمة علم ، وليس هنا بالطبع مجال لمناقشة هذه القضية ، ولكننا نكتفى بالاشارة الى أن النقد ـ بوجه عام ـ يمكن أن يكون أحد العلوم الانسانية ، شأنه فى ذلك شأن التاريخ أو الجغرافيا أو القانون ، الخ ، ولكنه لا يمكن أن يكون أحد العلوم الطبيعية ، شأن الكيمياء أو الفلك ، الخ ·

لقد استعان النقد الأدبى ، بصفة خاصة ، بأحدث المناهج العلمية ، واستطاع كثيرون من النقاد أن يدرسـوا الكثير من الأعمال الأدبية بحيدة وموضوعية كبيرة ، ولانقول مطلقة · ولانستطيع نحن أن نسلم بما قاله لورنس عن الطابع الشخصى جدا للنقد وتعلقه بالقيم التى يتجاهلهـا العلم ، كاحترام الحقائق والملاحظة والتجربة وعمل العقل الخـلاق · وليس من المطلوب ، ولا من الحتمى ، أن يكون الناقد الأدبى أو السينمائى كعالم الكيمياء أو البيولوجيا· ولكن المطلوب منه أولا وأخيرا أن يكون مدركا لعمله ، محيطا بدقائقه ، وأن يجرى هذا العمل بالمنهج العلمى فى معنـاه العام على الأقل ، أى من حيث هو وسيلة لضبط الظواهر وفهمها والتعريف بها · وليس يحرمه ذلك ، أو يحرمنا ،

من أن يطبع عمله بطـــابعه الشخصى من حيث الثقـــافة والاحساس والتخيل ٠

ولعل النقد السينمائى النظرى (الجمالى) والتاريخى هما أحوج أنواع النقد السـينمائى ـ التى سـنبحثها فى الفصل التالى ـ الى الارتباط بالمنهج العلمى ، وهمـــا قد ارتبطا به بالفعل ، وحققا عن طريقه نتائج مثمرة ٠ أما النقد الذى ينشر فى زواياه الخاصة بالصحف اليومية والأسبوعية فلم يستطع بعد ـ كما سنرى ـ أن يحقق هذا الارتباط المنشود على نحو كامل ٠

ويبقى من واجب الناقد السينمائى ، بعد هذا كله ، أن يدين الفجاجة كما يقول ج ٠ ويلسون ، « وأن يحض باقصى ما يستطيع على انتاج العمل الجيد المسئول ٠ فصناعة الفيلم ليست الا نشاطا واحدا من مناشط كثيرة يمارسها الناس فى المجتمع ، وواجب الناقد أن يجتهد فى توضيح الطريق أمام الظروف الاجتماعية التى تمكن الســـينما من الوفاء بوظيفتها بشكل أكفأ فيما يتعلق باصدار الحكم على الأعمال التى تم انتاجها ٠ » (١)

٦ ـ ثقافة الناقد :

لا شك أن ثقافة الناقد ، أيا كان نوعه ، هى العامل الحاسم فى امتيازه وتفوقه ٠ فهى التى تميز ناقدا من ناقد،

(1) The Cinema 1952, P. 157.

ونقدا من نقد ، ولابد أن نستخدم كلمة « الثقافة » هنا بأوسع معانيها ، وخاصة فى حالة الناقد السينمائى . فاذا كانت السينما هى فن الفنون وجماعها أو ملتقاها ـ وهى كذلك بالفعل ، واذا كانت السينما هى مرآة الحياة على اتساعها ـ وهى كذلك بالفعل ، واذا كانت السينما هى الفن الذى يتفوق على سواه فى كثرة المصطلحات الخاصة وتنوعها ـ وهى كذلك بالفعل ، واذا كانت السينما هى الفن الذى يتفوق على سواه أيضا فى الاعتماد على الصناعة ـ وهى كذلك بالفعل ، فما أوسع معانى كلمة « الثقافة » هنا اذا ربطناها بالناقد السينمائى ، وما أشق مهمته فى تحصيل هذه الثقافة ذات الطابع الموسوعى الشامل !

بهذا تتسع ـ أو يجب أن تتسع ـ حدود ثقافة الناقد السينمائى الى ما لا نهاية ، ولا يكون من العجيب أو المستهجن أن نطالب الناقد السينمائى بمعرفة أشياء لا حصر لها ، ابتداء من دقائق فن الطهى الى دقائق حركة الكواكب ! وما المعرفة الواسعة الشاملة هذه الا عنصر واحد من عناصر ثقافة الناقد السينمائى .

فى فيلم « **صلاح الدين** » مثلا ، مشهد يظهر فيه الممثل **حسين رياض** وقد التفت حول معصمه ساعة يد ضخمتها اللقطة القريبة التى ظهر فيها . وهذا فى حد ذاته اهمال وقع فيه المخرج **يوسف شاهين** ، فمن المعروف أن ساعات اليد لم تكن معروفة فى عصر صلاح الدين ، وهى

معلومة بديهية قد تستوقف المتفرج العـــادى ، فما بالك بالناقد !

لقد سقنا هذا المثال البسيط من فيلم تاريخى بالذات لأن الافلام التاريخية هى التى تجسد ـ أكثر من سواها ـ ضرورة تمتع الناقد السينمائى بالمعرفة الواسعة والثقـــافة العالية ، وهنا تكون معرفة الناقد بالعصر الذى تدور فيــه أحداث الفيلم التاريخى مسألة أساسية فى نقده • وقريب من هذا أيضا الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية معروفة • فهى تقتضى معرفة سابقة من الناقد بهذه الأعمال • وقد يقول البعض : وما علاقة الناقد السينمائى بالعمل الأدبى أو الدرامى الأصـلى ، ووظيفته أن يقيم علاقتــه الحقيقية بالسيناريو المعروض أمامه ؟ وتقول : لابد من الاحاطة بهذا العمل الأصلى ، ولابد من وضعه فى الحساب عند الحكم على الفيلم،والا فما الداعى أصلا الى لجوء المخرج أو السيناريست اليه ؟ ان هذه الاحاطة أو المعرفة لا تنفى أن يصدر الناقد السينمائى أحكامه لمصلحة الفن الذى ينقده ، وليس لمصلحة الفن الأصلى الكامن وراءه •

الفصل الثاني

● أنواع النقد السينمائي

رغم حداثة عهد السينما بنقدها ، الا أن هذا النقـد تنوع وتعدد على مدار عقود القرن العشرين • ونستطيع ، على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية عن السينما ، أن نحدد أنواع النقد السينمائى • وهذه الأنواع لا تخرج، فى رأينا عن أربعة ، نرتبها كما يأتى حسب أهميتها :

- النقد النظرى •
- النقد الوصفى •
- النقد التاريخى •
- النقد الصحفى •

ونستطيع بعد هذا أن نتوقف عند كل نوع ، من هذه الأنواع الأربعة ، على حدة :

١ ـ النقد النظرى :

ويشـمل الـكتابة عن نظريات الفيلم وجمـالياته وعناصره المختلفة كالسـيناريو ، والاخراج والتمثيل ، والتصوير ، والمونتاج ، والاضـاءة ، الخ ـ وتتخذ هذه الكتابة أحد طريقين · اما بتقديم وجهة نظر خاصـة ، صادرة عن التجربة والتأمل ، في نظرية الفيلم ومادته ،

واما بشرح الأساليب والنظريات التى مارسـها المخرجون دون أن يسجلوها أو يكتبوا عنها ٠

وغالبا ما يتولى التأليف فى هذا النوع من النقـد مخرجون على درجة عالية من الكفاية والقـدرة على التعبير بالكاميرا والقلم فى وقت واحد ، كما هى الحال فى كتابات بول روثا وبودوفكين وأيزنشتاين وأرنهـايم ولندجرن وجريرسون ، وغيرهم ٠

ويتخذ النقـد النظرى صـورا عديدة فى الكتابة ، أهمها المحاضرة ، أو المقـالة ، أو الكتاب ، لكنه لا يجد التشجيع من الصحافة غير المتخصصة ، نظرا لما يتطلبه فى قارئه من امكانيات وقدرات معينة ، أقلها أن يكون هاويا للسينما وفنونها ٠

يقول روجر مانفل :

«ان نظرية الفن السينمائى ، والمبادىء التى أوضحتها أو ناقشتهاكتب مثل: الفيلم حتى الآن The Film till now لبول روثا ، فن الفيلم Film technique التمثيل السينمائى Film Acting لبودوفكين ، حس الفيلم Film Sense شكل الفيلم Film Form لأيزنشتاين ، الفيلم Film لأرنهايم ، فن الفيلم Art of the Film لأرنست لندجرن يمكن أن تسمى ، على سبيل المصادر ، النقد الأكاديمى» (١)

(١) Ibid, P. 157.

وقد جاءت هذه الكتب التى عددها مانفل من واقع الملاحظة المضنية لمئات الأفلام ، وجاءت فى بعض الحالات من واقع التجربة الشاقة مع الكاميرا والمونتاج كما حدث فى كتابى أيزنشتاين ·

ولا شك أن هذا النوع من النقـــد هو أعلى الأنواع الأربعة ، فضلا عن أنه مصدر أساسى للمشتغلين بالأنواع الثلاثة الأخرى · يقول جافين لامبرت :

« لقد تم أهم نقد فى السـينما على أيدى مخرجين من أمثال بودوفكين وايزنشتاين وجريرسون وروثا · ولكن المشكلة الحقيقية هى أن هذا النوع من النقـــد محدود الاستعمال · » (١) ·

٢ ـ النقد الوصفى :

ويعنى بوصف الأفلام مع تحليلها بطريقة نوعيـــة مفصلة ، وتستخدم فيه أساليب البحث العلمى المستخدمة فى الأبحاث الجامعية · ويعتبر أحدث أنواع النقد السينمائى فقد نشأ خلال الخمسينات فى الجامعات والمعاهد التى تهتم بالسينما ، ثم انتقـل بفضلهـا الى المجـلات السينمائية المتخصصة ·

ففى المعهد العالى للدراسات السـينمائية فى باريس

---

(١) Ibid, P. 140.

يقوم طلبة قسم النقد باعداد بطاقات خاصة لدراسة الأفلام، كل على حدة • وتقسم البطاقة الى خمسة أقسام : يخصص القسم الأول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية ، مثل البلد المنتج للفيلم ، وأسماء الفنيين العاملين فيه ، والاستديو ، ومدة الانتاج ، والطول بالدقائق ، فضلا عن التعريف بمؤلف العمل الأدبى الأصلى اذا كان الفيلم مأخوذا عنه ، واثبات كافة البيانات الاحصائية عن العرض الأول للفيلم ومدته وايراده وعدد مشاهديه • أما القسم الثانى من البطاقة فيخصص للسيناريو ، ويضم ملخصا له وقائمة بفصوله • ويخصص القسم الثالث للتحليل الدرامى ، ابتداء من العمل الأدبى الاصلى (اذا كان موجودا•) الى الشخصيات والبناء • ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائى ابتداء من التصوير الى المونتاج ، أما القسم الخامس والأخير ، فيضم الحكم النقدى على الفيلم مع حيثياته •

ويغلب الوصف على هذا النوع من النقد ، ولهذا أطلقنا عليه اسم : النقد الوصفى •

٣ ـ النقد التاريخى :

ويعنى بتاريخ السينما العام (فى العالم) أو الخاص (فى البلد موضوع البحث) أو المقارن • ويقوم به نقاد مؤرخون ، وغالبا ما يتخذ صورة المقال أو الفصل أو الكتاب • ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذى وضعه

الناقد المؤرخ الفرنسى جورج سادول بعنوان « التـــاريخ العام للسينما Histoire Générale du Cinéma أو الكتاب الذى وضعته الناقدة الانجليزية بنيلوبى هوســـتون عن « السينما المعاصرة The Contemporary Cinema فى العالم بعد الحرب الثانية • وغير خاف أن هذا النوع من النقــد يستلزم من صاحبه جهدا كبيرا فى تجميع المادة واستقصائها وبحثها •

٤ ـ النقد الصحفى :

والمقصود به النقد الذى تنشره الصحف اليومية أو الأسبوعية فى الزوايا التى تخصصها للسينما ، وهو أقدم الأنواع الأربعة وأشهرها ، مع أنه أقلها قيمة ، ويتولاه صحفيون عاملون فى الصحيفة أو المجلة ، أو سينمائيون متخصصون يستكتبون من الخارج ، ونظرا للمســـاحات المحدودة التى تخصص فى الصحف لهذا النوع من النقد، فانه يغلب عليه التعميم وعدم ايفاء الموضوع حقه • فقــد يكتفى الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم ومغزاها ، أو عن الممثلين ، تاركا بقية عناصر الفيلم أو معلقا عليها بكلمــات قليلة لا تسمن أو تشبع !

ولعله ليس من الغريب ، والحال هذه ، أن يثير هذا النوع من النقد الكثير من الجدل والنقــاش اللذين يغريان بالمتابعة • يقول المخرج الفرنسى مارسيل كارنيه M. Carnet الذى عمل بالصحافة فترة من حياته :

« عرفت قبل الحرب (الثانية) ناقد صحيفة مسائية كبرى كان ينعس على مقعده ، وفتيات طائشات فى سن ١٧ أو ١٨ سنة كن يتجاسرن على تسعير الأفلام بكلمات : جيد، ردىء ، متوسط ، أو احراق البخور على أى فيلم كوميدى ، أيا كان ، بسبب البطل » (١)

ويمسك بدينجتون بهذا الخيط فيزيده تعقيـــدا قائلا :

« أجد فى معظم نقاد الأفلام حســـنة بارزة وسوءة بارزة • فهم ، بحكم تجربتى ، غير فاسدى الذمة ، مع أنهم يشربون ويطعمون أكثر بكثير من النقاد العاديين• ولا أعتقد أن أحدا منهم يقول ما لا يعتقده •• أما السوءة التى تقلقنى فهى أن قلة قليلة جدا منهم تحب عملها حبا حقيقيا • وكلمة « عمل » ليست كلمة صحيحة فيما أعتقد • فانى أعنى أنهم لا يحبون الأفلام لذاتها حبا حقيقيا• فغالبيتهم صحفيون مدربون ومتمرسون ، يستأجرهم ملاك الصحف كى يعملوا فى صحفهم • ويصبح كثيرون منهم نقـــاد أفلام بمحض المصادفة فحسب • وحين يقضون اجازاتهم يقوم بعملهم واحد آخر من هيئـــة تحرير الصحيفة ، قد يكون محررا رياضيا أو أدبيا ••• ولا يحسب لهذا ما يحدثه من أثر فى الجمهور أو فى عالم السينما » (٢) •

---

(١) Cinema. Reflet du Monde, P. 176

(٢) The Cinema 1952, PP. 149-150.

ويلقى لامبرت إضواء أخرى على الموضوع فيقول :

« كثير من النقد المعـــاصر تافه وطفيلى ، نظرا لأن الصحافة قد خففت مستوياته ومعاييره ، ولكن استمراره الاساسى لم يتوقف بعد ... لقد كان الناقد محــــاصرا بالصحفى مثلما نجد المخرج الجاد مضيقا عليه — فى أكثر الحالات — من الشخص المحترف بلا هدف »(١) .

ويمضى لامبرت قائلا :

« ان الناقد الذى يكتب لصحيفة فى بلده مقيـــــد بمطالب قرائه — أو بفهم رئيس تحريره لهذه المطـالب — مثلما تطوق المخرج مطالب جمهوره ، أو وجهة نظر منتجه فى هذه المطالب . وفى كلتا الحالتين لا يمكن تجاهل الحقائق غير المناسبة للموقف . فاذا كان على الناقد أن يكسب رزقه من النقد ، فلابد له من الأجر الذى تستطيع أن تدفعـه صحيفة كبيرة. أما الكتابة للمجلات المتخصصة، أو التأليف فى كتب مثل كتاب « الفيلم حتى الآن » ، فنادرا ما يكونان عملا مجزيا » (٢) .

ويحاول مونتاجيو تبرير موقف الصحافة من النقــد قائلا :

« وعلى أية حال ، فان الصحف الوطنية لا تستطيع أن تفرد مكانا للتعقيب على جميـــع الأفلام التى تظهر كل

---

(١)

(٢) Ibid. P. 142.

أسبوع . وهناك عدة مئات من الأفلام الجديدة تظهر كل عام . ولا شك أن العدد ليس من الضخامة مثلما كان فى الماضى ، ولكنه على أية حال من الكثرة بحيث يصعب التعقيب عليه فى الصحافة »(١) .

يتضح من الآراء السابقة أن النقد الصحفى حافل بالمشاكل ، وانه لا يؤخذ بمأخذ الجد . غير أن هذا كله ليس فى الحقيقة الا انعكاسا لوضع السينما فى ظل النظام الرأسمالى ، وما يفرضه على الصحافة من أساليب ومقاييس تجارية صرفة . فما أكثر الشكاوى الجادة التى أبداها النقاد السينمائيون الذين تعرضوا للكتابة فى الصحف اليومية والأسبوعية فى البلدان الرأسمالية ، على خلاف زملائهم الذين يكتبون فى الصحف والمجلات السينمائية المتخصصة فى هذه البلدان نفسها . فهؤلاء تتاح لهم فرص التعبير عن آرائهم بحرية وافاضة أكبر .

حقا ، تخصص صحف أسبوعية انجليزية ، مثل The Sunday Times, The Observer زوايا ثابتة للنقد السينمائى ، يتولى الكتابة فيها نقاد جادون مثل جون رسل تيلور أو دافيد روبنسون . ولكن هذه الزوايا نفسها تضيق فى أحيان كثيرة عن استيعاب ما يريد الناقد أن يوصله لقرائه ، مما يضطره فى النهاية الى حساب مقاله

---

(١) Film World, P. 227.

بالكلمة ، أو معاودة الكتابة فى الأسبوع التالى • على حين تجد المجلات المتخصصة مثل Film & Filming الانجليزية أو Cahiers du Cinéma الفرنسية تفرد لنقادها ما يشاءون من مساحات وصفحات •

ويبدو ، فى النهاية ، أن النقد الصحفى سيظل ــ حتى فى البلدان الاشتراكية ــ وليد الرغبة السريعة فى ملاحقة مجربات الساعة فى عالم السينما ، ومخاطبة الجماهير العريضة التى لا يمكن أن تشغل نفسها ــ حاليا ــ بشىء أكثر من قصة الفيلم ومضمونه وتمثيله •وسيظل النقد الصحفى على هذه الحال داخل حدود الصحافة اليومية أو الأسبوعية غير المتخصصة ، ويبدو ، أيضا أن على النقاد السينمائيين تكييف أنفسهم مع طبيعة هذه الصحافة الجماهيرية غير المتخصصة •

●

يقول جافين لامبرت :

« ان معظم النقد الصحفى سريع الزوال كالافلام التى يتعلق بها ، ومن جهة أخرى فان أعمال الدرس الاكاديمى النظرى التى تتميز بأنها واضحة الفائدة ، لها حدان هامان أولهما أن السينما فن فتى ، فى حالة جريان ونمو ، ومن ثم فسرعان ما تصبح النظرية قديمة بالية ، وثانيهما أن الناقد الاكاديمى معزول عن الأكثرية الغالبة من الانتاج ،

لا يجد فيها ما يهمه كثيرا ، ومن هنا فهو معزول عن مسألة المقاييس الشعبية والذوق الشعبي برمتها • والنوع المثمر من نقاد السينما اليوم هو الناقد الذى يستطيع أن يربط وأن يوازن داخل نفسه بين المسألتين الهامتين الآتيتين : مسألة تطور الفن ، ومسألة تطور وسيلة المتعة الشعبية»(١)

ونستطيع ، الآن ، أن نعتبر ما خلص اليه لامبرت واجبا آخر من واجبات الناقد السينمائى ، فى عصر تمتزج فيه هاتان المسألتان اللتان أشار اليهما • وطبيعى أن تظل الحاجة ماسة الى أنواع النقد السينمائى الاربعة ،ولكن هذه الحاجة الى النقد الذى يوازن بين تطور الفن وتطور وسائل المتعة الشعبية تتزايد فى عصرنا يوما بعد يوم •



(١) The Cinema 1952, P. 143.

الفصل الثالث

● نقاد سينمائيون

يقول جاك بدينجتون :

« أحس بشكل عام بأن الفيلم قد أنتج ممثلين كبارا وفنيين كبارا ، وجمالا مرئيا كبيرا ، بل وذكاء وبراعة ، ولكنى أجد من الصعب أن أسمى ناقدا سينمائيا كبيرا »(١) ·

ولكن هذا حكم جائر فى الحقيقة ، يتصل بما سبق أن أشرنا اليه من ميل بدينجتون الى التشاؤم فى نظرته الى الامور ، وفى أحكامه على هذه الأمور · فكيف يكون من الصعب أن نسمى ناقدا سينمائيا كبيرا ؟ ان كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائى الصحفى الكبير حتى صدور حكمه هذا عام ١٩٥٢ ، فاننا نوافقه ، ولكن مع شيء من التحفظ · وأساس هذا التحفظ أن انجلترا بوجه خاص لم تشهد ظهور ذلك الناقد حتى عام ١٩٥٢ ، ولكن بلادا أخرى شهدت ظهوره وعلى رأسها فرنسا بوجه خاص · فقد كان أندريه بازان مثلا هو آخر ناقد سينمائى صحفى كبير فى فرنسا · أما اذا كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائى الكبير بمختلف أنواع النقد الاربعة التى أشرنا اليها فهذا مالا نوافقه عليه على الاطلاق ، وذلك أننا

(1) Ibid, P. ١٤٢.

نستطيع بسهولة أن نسمي عدة نقاد كبار ـ لاناقدا واحدا ـ في مجال نظرية السينما وجمالياتها : فأيزنشتاين ، وبودوفكين(١) وبول روثا ، وأرنهايم(٢) على سبيل المثال نقاد نظريون كبار مثلما هم مخرجون سينمائيون كبار ٠ وكذلك نستطيع أن نسمي عدة نقاد كبار ـ لا ناقدا واحدا ـ في مجال النقد التاريخي ـ فجورج سادول وبنيلوبي هوستون ناقدان كبيران ٠ بل اننا لو عدنا الى انجلترا نفسها قبل ١٩٥٢ لوجدنا نقادا نظريين كبارا من أمثال ارنست لندجرن وجون جريرسون ـ بل ان انجلترا في سبيلها بعد ١٩٥٢ الى أن تشهد نقادا صحفيين كبارا ، تبدو بذورهم اليوم ممثلة في جون رسل تيلور J.R. Taylor ودافيد روبنسون D. Robinson على سبيل التخصيص ٠

ولعلنا نتساءل الآن : من يكون الناقد الكبير ؟ ومتى يكون كبيرا ؟ ونجيب : ان الناقد الكبير هو الذي يملك القدرة والموهبة والثقافة على احداث تغييرات جوهرية ، ولانقول جذرية ـ في مجرى الابداع الفني ومجرى التذوق الفني على السواء ٠ وهو الذي يملك القدرة على التنبؤ بالجديد والرفيع والنافع على السواء ٠ وهو ـ أخيرا ـ الذي يملك القدرة

(١) يمكن الرجوع الى كتابه (الفن السينمائي) الذي ترجمه صلاح التهامي ونشرته دار الفكر ٠٠٠

(٢) يمكن الرجوع الى كتابه (فن السينما) الذي ترجمه عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ٠ ٠

على رفع مستوى الفن المنقود ، ومستوى تذوق هـذا الفن •

بهذا المعنى يكون من عددناهم الآن من النقاد كبارا ، ويكون من المفيد أن نتوقف عند بعض هؤلاء الكبار • وقد اخترنا منهم ــ لضيق المجال ــ أربعة ، يمثل ثلاثة منهم ثلاثة من أنواع النقد السينمائي الاربعة ، وهم على التوالى : ايزنشتاين ، جريرسون (النقد النظرى) ، سادول (النقد التاريخى) ، بازان (النقد الصحفى) •

والناقد الثانى هنا ، وهو جريرسون ، يمثل النوع الاول (النظرى) ، ولكننا لجأنا اليه لاعتبارين هامين : أولهما لأنه متخصص فى نوع معين من الافلام وهو الفيلم التسجيلى Documentary وثانيهما لأن هذا النوع من الافلام يتطلب شيئا من الايضاح فى سياق كهذا • أما النقد الوصفى بالمعنى الذى شرحناه فلم يخلق بعد ناقدا كبيرا بالمعنى المقصود •

وفيما يلى محاولة موجزة لتوضيح عمل النقاد الاربعة وآثارهم :

ا ــ سيرجى ايزنشتاين *

قال عنه جان مترى فى « قاموس السينما » انه

---

* سيرجى ايزنشتاين : ولد فى ٢٢ يناير ١٨٩٨ وتوفى فى ١١ نوفمبر ١٩٤٨ • كان ابوه مهندسا ، ودرس فن العمارة ــ التحق =

« صاحب نظرية المونتـــاج ومؤسس جماليات الفيلم ... أكثر المخرجين ثقافة وأشدهم وعيا . يعد مع تشابلن ومورنو وشتروهايم وأورسون ويلز وعدد آخر من الاســـماء التى يفخر بها تاريخ السينما العالمية » (١) .

والحق أنه من العسير ، والنادر معا ، أن نجد اليوم دراسة جادة عن السينما خلوا من ذكر اسم أيزنشتاين ، أو عظمته كمخرج وصاحب نظريات ، أو فضله على السينما بوجه عام . وكلمة السر فى هذا كله هى كلمة « المونتاج » Montage الفرنسية التى تناقلتها مختلف اللغات ونوعت معناها . والمونتاج عملية ، أو مرحلة هامة من مراحـــل صنع الفيلم ، لا بد من الوقوف عندها قليلا فى هـــذه العجالة لنتبين مدى مساهمة ايزنشتاين فيها .

لقد بدأ السينمائى ، كما أشرنا فى « التعريف » ، بالتصوير المستمر للمشهد المراد تصويره ، وشيئا فشيئا

= بالجيش الأحمر فى الفترة من ١٩١٨ الى ١٩٢٠ . اخـــرج لمسرح الجيش عدة مسرحيات وكان يصمم اعلاناتها ولوحاتهـــا بنفســـه . عمل مصمم ديكور فى المسرح ومساعدا للمخرج المسرحى ميرهولد ، بدأ حيـــاته السينمائية عام ١٩٢٢ . اشتهر افلامه « المدرعة بوتومكين ١٩٢٥ » « الكسأندر نفسكى ١٩٣٩ » ايفان الرهيب (الجزء الاول ١٩٤١ ، الجزء الثانى ٤٥ ـ ١٩٤٦) وظهر عام ١٩٥٨ : أشهر كتبه : حس الفيلم ، شكل الفيلم ، مذكرات مخرج ســـينمائى ، ترجم الأخير أنور المشرى ونشرته المؤســـسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر » .

(١) Dictionaire du Cinéma, P. 93.

بدأ السينمائي يتدخل في ترتيب اللقطات وتسلسلها، ثم ظهر جريفيث فتمت على يديه أنضج محاولات هذا التدخل المتعمد • فقد سعى الى خلق مؤثرات دراميـــــة عن طريق ترتيب اللقطات بشكل معين لا يتطابق مع الواقع المنقـــول أو المصور • ولكن هذا السعى لم يلبث أن تطور على أيدى بودوفكين وأيزنشتاين الروسيين • يقول الناقد الايطـــالى جويد وأريستاركو

« كان بودوفكين ، مثله مثل أيزنشتاين ، ينظر الى جريفيث باعتباره معلمه ورائده ، ولكنه من الناحيةالنظرية جسد المونتاج وأثبت نظريته ، ولهذا فان أشكال المونتاج الخلاقة المختلفة واستخدامه المتماسك ينتميان للروس — لبودوفكين وأيزنشتاين » (١)

خطا بودوفكين وأيزنشتاين بمحاولات جريفيث خطوات أخرى الى الأمام : أطلق بودوفكين على خطواته اســــم « المونتاج البنائى » ، أى خلق تأثير درامى معين عن طريق التحكم فى تسلسل اللقطات وبنائها ، بحيث تضيف كل لقطة شيئا جديدا ومحددا الى اللقطة السابقة لها • (٢) وأطلق أيزنشتاين على خطواته اسم « المونتاج الفكرى » أو « الذهنى » ، أى خلق تأثير فكرى أو عقلى معين عن طريق التحكم فى تسلسل اللقطات وبنائها ، بحيث تتضـــاد اللقطتان المتتاليتان وينتج عن تضادهما لقطة ثالثة ، لاتنتمى

(١) Soviet Cinema, P. 5.

(٢) راجع : الفن السينمائى ص ٣٨ — ٦٢ •

لأى منهما ، ولكنها تكون حصيلة أو مركبا للاثنتين معا .

ونستطيع من خلال كتابات أيزنشتاين أن نوضح هذا بعض الشيء ، فنقول ان السرد الفيلمى ، أى تسلسل اللقطات ليس مهما فى ذاته ، ولكن الاهم هو مايكمن وراء هذا السرد من المعانى والدلالات التى تخاطب العقل بالدرجة الاولى ، مع التحرر من وحدتى الزمان والمكان . وقد ضرب أيزنشتاين عددا من أمثلة هذا الاسلوب فى كتابه « شكل الفيلم » ومنها :

* **لقطة لماء + لقطة لعين بشرية = بكاء .**
* **لقطة لكلب + لقطة لفم + لقطة لطفل = صراخ**
* **لقطة لفم + لقطة لطير = غناء .**

فى هذه الامثلة الثلاثة المبسطة يصل أزينشتاين بين لقطات وصفية ، يستقل كل منها بمعناه ومضمونه،ولكنها تخلق فى النهاية أثرا معينا يلتقطه العقل فيفكر فيه . ومعنى هذا أن التضاد فى اللقطات ضرورى لخلق هـــذا الاثر ، وهو تضاد قائم كما نرى على الصدمات ، أى قطع التسلسل المنطقى أو الواقعى من وجهـــة نظر المتفرج ، والاســـتعاضة عنـــــه بدعوة المتفرج الى التأمل والتفكير المستمرين عن طـــريق الترقب وايراد مـــالا ينتظر أو يتوقع . (١)

ولاشك ان هذا كله كان ضروريا فى مرحلة الصمت

---

(١) راجع : فن المونتاج السينمائى ص ص ١٥ - ٦٥ . وراجع ايضا كتابه «القيم» المترجم الي العربية «مذكرات مخرج سينمائى» .

التي مر بها الفيلم • فقد كان على السينمائي أن يخلق كما رأينا لغة خاصة مصورة لا تعتمد على أي صورة أو مؤثر خارجي • ولكن الحال تغيرت عندما نطق الفيلم ، وأصبح على شريط الصوت عبء التعبير عن أشياء كثيرة مما أجهد السينمائيون أنفسهم من أجله في الماضي • أضف الى ذلك ما يأخذه النقاد اليوم على أسلوب أيزنشتاين • فلا شك أن مثل هذا الاسلوب يقتضي من المتفرج وعيا وانتباهـا معينين لا يتوفران بسهولة في المتفـــرج العادي ، ولكن موهبة ايزنشتاين وعظمته كسينمائي لا زالتا واضـحتين ومدهشتين حتى في أفلامه الأولى الصامتة •

واذا كان آيزنشـــتاين ، وزمـــلاؤه الروس ، قد استخدموا مصطلح « المونتاج » بمعنى « التركيب الخلاق» فان الفرنسيين مثلا لا زالوا يستخدمون المصطلح بمعـنى « وصل اللقطات » على حين يستخدمه الانجليزوالامريكيون بمعنى التعبير السريع لعدة لقطات منفصلة تتصل عن طريق المزج Dissolve أي التداخل التدريجي لنهاية اللقطة في بداية اللقطة التـالية ، أو عن طريق المسح Wipe أي الانتقـال من لقطة الى أخرى بحيث تعبر اللقطة الثانية مساحة الكادر أو الشاشة ، من اليمين أو الشمال ، حتى تختفي اللقطة الاولى تحتها تمامـــا ، او عن طريق طبع اللقطات بعضها فوق بعض للتعبير عن مرور الزمن أو تغير المكان • (١)

---

(١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٦ •

لقد كان أيزنشتاين يســـعى من وراء ذلك كله الى هدفين أساسيين :

أن يضفى على الســـينما طابعا خلاقا متفردا ، وأن يربط السينما بالناس على اتساعهم من حيث هم موضوع وجمهور فى وقت واحد . وفى هذا يقول فى مقال له بعنوان « ملحوظات من أجـــل سيرة ذاتية » : « أعطتنى الثـــورة أثمن شىء فى حياتى ـ فقد جعلت منى فنانا . ولو لم تقم الثورة لما كان من المفروض أن أحطم تقـــاليد الاسرة على الاطلاق ، اذ كان المفروض أن أصير مهندسا »(١)

ويقول فى موضع آخر: «اذا كانت الثورة قد صيرتنى الى الفن ، فقد قادنى الفن الى الثورة ... والفن يكون حقيقيا وأصيلا حين يتكلم الناس من خلال الفنان »(٢)

والحق أن أيزنشتاين كان طموحا أشد الطموح. وقد قاده طموحه الى الثورة على تقاليد السينما الموروثة . وكان مبلغ عنايته أن يضع جمهوره فى قلب الدراما مباشرة، وبلا وسيط ، ولهذا اتصفت أفلامه بالملحمية فى الموضـــوع والحركة على السواء ، كما اتصفت من الناحية الاخرى بالجرأة فى التعبير عن مشاعر صاحبها ، وهذه الجـــرأة جزء من ذلك التـــألق العاطفى الذى يميز انتاج ايزنشتاين بأسره.

---

(١) Culture & Life, P. 41.

(٢) Ibid, P. 42.

فعنصر تكوين المشهد ، بل تكوين اللقطة الواحدة ، يتميز بأنه انسـاني ، ولكن الانسان هنا ليس جزءا من الطبيعة فحسب ، وانما هو مشارك في صنع التاريخ وتغيير الطبيعة نفسها ، أما كتاباته القلمية عن السينما فتكشف عن سعة اطلاعه ومعـارفه ، كما تكشف عن ايمان مطلق بجـدوى السينما وقدرتهـا على تثقيف النـاس وامتاعهم في وقت واحد .

٢ ـ جون جريرسون *

لخص جان مترى عمل جريرسون في عبارة واحدة فقال عنه في قاموسه :

« خالق ومحرك المدرسة التسجيلية الانجليزية ، التي افتتحها بنفسه، عندما أخرج فيلم « قوارب الصيد » ... عام ١٩٢٩ »(٢)

(*) ولد في ٢٦ أبريل ١٨٩٨ . ودرس الفلسفة بجامعة جلاسجو . جمع حوله عددا من كبار المهتمين بالفيلم التسجيلي ، وأسس بهم حركة هذا النوع من الافلام في بريطانيا ، ومن هؤلاء : بازيل رايت ، بول روثا ، دافيد لين . كما اجتذب المخرج التسجيلي الامريكي الرائد فلاهرتي الذي اشترك معه في اخراج فيلمي « بريطانيا الصناعية » ١٩٣٣ ، « رجل آران » ١٩٣٤ والمخرج الايطالي كفالكانتي .. أشرف في الفترة من ١٩٣٩ الى ١٩٤٥ على المركز القومي للسينما في كندا وانتج أفلام الكارتون لنورمان ماكلارن والافلام التسجيلية الاخرى . مثل السينما في اليونسكو (١٩٤٩ ـ ١٩٥٣) .

(٢) Dic. P. 126

هــذا التعريف دقيق ، ربما لأنه صــدر عن رجل فرنسي ، يستطيع أن ينزع من نفسه عاطفة التحيز لأبناء بلده • فمعظم الدراســـات الانجليـــزية تؤكد على أن جريرسون هو أبو الفيلم التسجيلي ، في حين أن أبوته للفيلم التسجيلي البريطاني ان شئنا الدقة ، لأن الفيلم التسجيلي نفسه هو أبو السينما بوجه عام كما أوضحنا في الصفحات السابقة • ولكن يبقى لجريرسون فضــل تحديد الفيلم كنوع مختلف شــكلا ومضمونا عن الفيلم الروائي الطويل Feature واذا كان الفرنسيون قد استخدموا تعبير الفيلم التسجيلي Documentaire قبل جريرسون بزمن طويل ، فقد كانوا يقصدون به الفيلم الذي يصور الرحلات • ولا يزال تعبير « الفيلم القصير » Film de Court Metrage مستخدما حتى اليوم في الفرنسية للدلالة على الفيلم التسجيلي •

ولكن : ماذا كان جريرسون يقصد بمصطلح الفيلم التسجيلي •• Documentary ؟

لقد استخدم جريرسون المصــطلح عــام ١٩٢٦ ، وحدده فيما بعد بقوله ان الفيلم التسجيلي هو « معالجة الواقع الجاري Actuality بطريقة خلاقة » (١) • وقد ناقش مونتاجيو هذا التعريف مناقشــــة ممتعة في كتابه « دنيا الفيلم » ولا بأس هنا من الرجوع اليهــا • يقول مونتاجيو :

---

(١) Film World, P. 281.

« ان أى عمل فنى هو معالجة للواقع الجارى بطريقة خلاقة . والواقع الجارى هو المـــادة الخام التى يجب أن تمر ، شأنها شأن التجربة ، خـــلال وعى الفنان الخلاق (أو الجماعة) كى تتحول الى أثر فنى بالجهد ووفقا للقوانين التكنيكية والجمالية . وأغلب الظن أن جريرسون لا يشير الى الواقع الجارى بهذا المعنى ، وانما هو يشير اليه بالمعنى الذى تكون فيه المادة الخام التى يؤلفها صانع الفيلم التسجيلى هى السجل للنواحى المرئية فى الواقع الجارى » .

ولكن جريرســـون نفسه حدد عدة مبـــادىء للفيلم التسجيلى (١) ، وهى كما قال :

١ ـ نحن نؤمن بأن قدرة السينما على الخداع ، وعلى ملاحظة الحياة نفسها والانتقاء منها ، يمكن أن تستغل فى شكل فنى جديد وحيوى . واستديوهات العالم تتجاهل تجاهلا كبيرا هذه الامكانية الخاصة بكشف الشاشة على العالم الواقعى . انها تصور قصصـا ممثلة أمام خلفيات صناعية . أما الفيلم التسيجلى فيصور المشهد الحى والقصة الحيـة .

٢ ـ نحن نؤمن بأن الممثل الأصـــلى « أو الأهلى » والمشهد الأصلى « أو الأهلى » هما مرشدان أفضلان لعملية

---

(١) Ibid., op. cit.

(٢) كلمة Document فى الانجليزية والفرنسـية تعنى وثيقة او مستند ، وبهذا تكون النسبة السينمائية لها بمعنى الحقيقة الثابتة غير المشكوك فيها ».

التفسير التى تقوم بها الشاشة للعالم الحديث · فهمـا يكسبان السينما رصيدا أكبر من المـادة · ويكسـبانها السيطرة على مليون صورة وصورة · ويكسبانها طاقة على تفسير الوقائع الأكثر تعقيدا أو ادهاشا فى العالم الواقعى، أكثر مما يستطيع عقل الاستديو أن يبتكر أو مما يستطيع فنى الأستديو أن يخلق ·

٣ ـ نحن نؤمن بأن المواد والقصص التى تؤخذ على هذا النحو من المادة الخام يمكن أن تـكون أجمل (أكثر واقعية بالمعنى الفلسفى) من الموضوع الممثل ··· (١) ·

ويتضح من هذا التحديد ان الفيلم التسجيلى يتميز ـ فضلا عن قصره ـ بأنه تصوير فنى للـواقع الجارى ، بلا ديكورات أو تمثيل ، وأنه يندرج فى النهاية ـ اذا شئنا ـ تحت عنوان « الفيلم القصير » الذى يضم الفيلم التعليمى والفيلم الثقافى والفيلم الدعائى والفيلم الاخبارى ، الخ ·

وقد ترك لنا جريرسون مجموعة من الكتابات النظرية والنقدية جمعها تلميذه فورسيث هاردى ، وعنوانها فى الأصل Grierson on Documentary أو « السينما التسجيلية عند جريرسون » كما فى الترجمة العربية التى صـدرت لها منذ سنوات · وتكشف هذه الكتابات عن اهتمام جريرسون المبكر بالنقد السينمائى · ومنها نعرف أنه كان يتوخى فى نقده ضرورة أن تكشف الأفلام عن شىء

(1) Ibid, PP. 282, 283.

جديد أو « حقيقة جديدة » أو زاوية جميلة أو مهارة فى العرض الفنى · وقد تكفى هذه الأشياء وحدها اذا لم توجد الى جانبها أشياء أخرى أفضل منها ··· ومن هذا القبيل الاعمال التى قدمها تشابلن وبودوفكين ، والتى استطاع أن يقدمها فى بعض الأحيان رجال أمثـال هتشـكوك واسكويث ولاتشمان وفيدر وسترنبرج وفلاهرتى ورولاند بروت » (١) ·

وهو يوضح سمة الناقد بقوله :

« وفى رأيى أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للارشاد الى عالم الخلق الفنى ، يسـجل مظاهر الالهام والتفوق التى تبرز فى هذه الأعمال الفنية وينبه النـاس اليها ، كما يقوم بتوضيحها وتفسيرها لهم » (٢) ·

لقد كان جريرسون يؤمن بأن للسينما تأثيرا كبيرا على أفكار الناس وولائهم وأحكامهم ، وعلى تكوين الرأى العام بالضرورة · يقول مرة أخرى عن مهمة الناقد :

« ولست أعنى بهذا انه لابد أن يتعرض الناقد فى كل حالة الى ما يتضـمنه الفيلم من مدلول اجتماعى أو يوضح حاجة الفيلم الى هذا المدلول ، وانما يكفى أن يكون الناقد واعيا بهذه المسألة بوجه عام ، وأن يبذل غاية جهده لكى يضفى مظاهر التكريم على تلك الأعمال التى تستحقها

---

(١) السينما التسجيلية عند جريرسون ، ص ٢٩ ·

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠

حقا ، ومن خلال ذلك تتاح له فرصة كبيرة لأن ينمى تمييز الناس وقدرتهم على الاختيار والتقدير »(١) ٠

هو يؤمن اذن بالدلالة الاجتماعية للعمل السينمائى، كما يؤمن بأن الفن عنصر واحد من عناصر هذا العمل التى تشمل عناصر أخرى مثل التسلية والتعليم والدعاية ٠ وهو يؤمن أخيرا بأن السينما وسيلة فنية ـ كالكتابة ـ قادرة على الاقناع والتأثير بامكانياتها الخاصة ٠(٢)

٣ ـ جورج سادول *

كان سادول من أبرز النقاد الذين تصـــدروا لتاريخ السينما العالمية فى هذا القرن ٠ وقد شغل نفسه بهذا التاريخ منذ سنى ماقبل الحرب الثانية ٠ واقتضاه ذلك أن يتردد على مكتبة السينما القومية فى باريس ليشاهد مئات الافلام التى تحتفظ المكتبة بنسخ منها ، وأن يســافر الى الهند واليابان والصين والمكسيك وكوبا والاتحـــاد الســوفيتى ولبنان وسوريا وتونس والجزائر ومصر ، وكثير غيرها من

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١

(٢) راجع نماذج من نقده ، المصدر نفسه ، ص‌ص ٦٥ ـ ٦٧، ٨٨ ـ ٩١ ، ٩٨ ـ ١٠٠ ؛ ١٠٣ ـ ١٠٥ ٠

* ولد فى ١٩٠٤ ، ومات فى ١٩٦٧ ـ كلفته منظمة اليونســكو بكتابة تاريخ السينما العربية .

اهم مؤلفاته : التاريخ العام للسينما ـ اربعة اجزاء (١٩٤٩) جورج ميليبس (١٩٦١) السينما العالمية (١٩٦٢) ٠

بلاد العالم ليطلع بنفسه على أفلامها وتطورات علاقتهـــا بالسينما .

وكان سادول يعتنى فى كتاباته النقدية التاريخيـة بثلاثة عناصر أساسية هى :

- الظـروف التاريخية العـامة لنشأة السـينما وتطورها .
- صلة السينما بالمجتمع الذى ينتجها .
- الصلة العضوية بين المضمون والشكل فى الأفلام.

يقوم منهج سادول اذن على اعتبار العمل السينمائى نتاجا اجتماعيا ، موجها الى مجتمع . وبهذا يكون الحكم على قيمة العمل السينمائى نابعـا من مدى ارتباطه بالمجتمع الذى أنتجه ، من حيث التزامه بالقضـايا الجمـاهيرية العريضة ، ومن حيث تعبيره عن مضامين انسانية متقدمة.

وقد تناول فى كتابه « تاريخ السينما العـالمية » Histoire du Cinéma mondial السينما العربية بوجه عام ،وضمنه فصلا كتبه خصيصا لطبعته العربيـة التى صدرت فى بيروت عام ١٩٦٨ . وفى هذا الفصـل السادس والعشرين كتب سادول عرضا مطولا للسـينما العربية (١) ، اسـتهله بالحديث عن فنون خيال الظل والعرائس والفانوس السحرى التى عرفها العرب قبل أن

---

(١) راجع : تاريخ السينما فى العالم ، ص ص ٥٢١ ـ ٥٣٤ .

يعرفوا السينما ، وأشار فيه الى أن أحد مصورى لوميير كان جزائريا ، كما أوضح فيه محاولات الأوروبيين والامريكيين المبكرة لتصوير الأفلام فى المناطق العربية ، وغلبة الطابع التسجيلى على هذه الأفلام • ثم انتقل بعد ذلك الى الحديث بشىء من التفصيل عن تاريخ السينما فى مصر ، ولبنان ، وسوريا ، والعراق والأردن ، والعربية السعودية ، واليمن والكويت ، وقطر وليبيا والسودان وتونس والمغرب والجزائر على التوالى •

وفى الجزء الخاص بالسينما المصرية استعرض سادول نشأتها وتطورها وأهم رجالها ، وعرض لأفلام كمال سليم وصلاح أبو سيف ويوسف وهبى وبركات واحمد ضياء الدين ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب وغيرهم • وكان مما قاله عن المخرج كمال سليم :

« كان كمال سليم معجبا بصورة خاصة بالواقعية الشاعرية الفرنسية ، نعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رينيه كلير وكارنيه وجان رينوار • لكن أسلوبه كان أصيلا ، أشبه بأسلوب (رواد) الواقعية الجديدة الايطاليين الذين جاءوا بعد زمن قليل ، والذين كانوا هم أيضا متأثرين بالمدرسة الفرنسية •

لقد صور « العزيمة » حدثا خطيرا فى السينما المصرية التى كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية والميلودرامات المبكية ،

لأنه أظهر الواقــع اليومى والحياة الشـعبية بصــدق وشاعرية » (١) ٠

وكان مما قاله عن المخرج صلاح أبو سيف :

« وصلاح أبو سيف ولد ونشأ فى شارع فقـير من القاهرة قريب جدا من حى يقيم فيــه الأغنياء ، عنى فى أفضل أفلامه بالالحــاح على التناقضات الاجتـماعية وعلى مشاكل الأوساط الشعبية » (٢) ٠

وكان مما قاله أيضا عن المخرج يوسف شاهين :

« أما يوسف شاهين المولود عـام ١٩٢٦ ، اللبنانى الأصل ، فانه من جيل آخر مختلف عن جيل متقدمه صلاح أبو سيف ، يعالج أفلامه بأسلوب عصرى أكثر وبصورة خاصة ألمع » (٣) ٠

ولعل الفقرة الأخيرة فى كتاب سادول هذا ان تلقى ضوءا آخر على منهجه وتفــكيره ٠ فهو يقول بعد عرض موضوعى لتاريخ السينما فى نحو ٧٠ دولة :

« لقد أصبحت السينما اليوم ، بتطوراتها الفجائية وأزماتها المباغتة ، وجمهورها الذى لا يحصى ـ ٢٠ مليار متفرج عام ١٩٦٠ ـ ومبدعيها الكبار وجهدها الجماعى ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٢٦
(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٣٠
(٣) المصدر نفسه ، ص ٥٣١

وتنوعها الذى لا ينى يتضاعف ، الأولى بين الفنون ، ان تطورها الحديث يبرهن على انها ستصبح ، وبشكل أكثر كمالا ، فى الغد الأفضل ، للجميع وكذلك بالجميع ، بعد وقت قريب .

فالسينما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها (١) .

السينما عند سادول فن قومى وعالمى فى وقت واحد. وتلك هى خلاصة نظرته النقدية الى تاريخ السينما وتطورها .

٤ - أندريه بازان *

يعتبر بازان من أبرز النقاد الفرنسيين الصحفيين بالمعنى الذى سبق أن أوضحناه ، ومن أشهر نقاد ما بعد الحرب الثانية فى أوروبا كلها . وترجع مكانته وشهرته هاتان الى ما تميز به من سعة اطلاع ورهافة ذوق ودراية عميقةبالفنون السبعة . ومن هنا يعتبر أيضا «الأب الروحى»

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٨٨

* ولد فى ١٨ ابريل ١٩١٨ وتوفى فى ١٠ نوفمبر ١٩٥٨ بعد عناء طويل من المرض . اهتم بالسينما منذ صغره مع انه تخصص فى علم المعادن .. كان من مؤسسى مجلة « كراسات السينما » . نشر مقالاته النقدية فى كثير من المجلات والصحف الفرنسية أهمها : فرانس أوبزرفاتير ، الشاشة الفرنسية ، فضلا عن : كراسات السينما .. اهم مؤلفاته : ما هى السينما . فى أربعة اجزاء (٥٨ - ١٩٦١) ، أورسون ويلز (١٩٥٠) ، فيتوريودى سيكا (١٩٥١) .

لحركة الموجة الجديدة التى انطلقت من مجلته المعروفة « كراسات السينما » .

وبازان من المؤمنين بأن السينما لغة ، لها تراكيبها ومفرداتها الخاصة ، التى ينحصر جوهرها فيما تستطيع الطاقة التشكيلية والمونتاج أن يضيفاه الى الواقع المراد نقله أو خلقه خلقا فنيا .

ويهتم بازان فى مقالاته النقدية بتحليل قصةالفيلم ومضمونه ، مع العناية بأدوات التعبير السينمائىالمختلفة وهو لا يفضل الشكل على الموضوع أو المضمون . فعنده أن « نظرية الفن لا تقل كفرا فى السينما ، بل انها ربما تزيد » .(١) ويرى أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلمما يريد لاستطعنا أن نفهم هذا الذى يريد أن يقوله . كما يرى أن عمق المجال فى اللقطة مكسب أساسى من مكاسب الاخراج وتقدم جدلى فى تاريخ اللغة السينمائية . (٢) وهو معجب بتشابلن ، اعجابه بالمخرج الامريكى وليم وايلر(٣) . الذى يهتم بعمق المجال ، وتعبير الممثل ، والتقليل من اللقطات (١٩٠ لقطة فى الساعة) والتأمل ، والدراما النفسية

---

(١) ما هى السينما ، الجزء الاول ، ص ١٥٣

(٢) راجع المصدر السابق ، ص‌ص ١٦٠ ـ ١٨٠ .

(٣) وليم وايلر مخرج افلام : أحسن سنوات حياتنا (١٩٤٦) كارى (١٩٥٢) اجازة رومانية (١٩٥٣) اعلى همسة (١٩٦٢)

للمشاهد ، والحدث ، والسينما الخالصة المستقلة ، والسينما ـ الكتابة ٠ (١)

وقد نالت قضية السينما وعلاقتها بغيرها من الفنون القسط الاكبر من اهتمام بازان ، فالجزء الثانى من كتابه « ما هى السينما » مخصص كله لهذه القضية تقريبا ـ وهو يشير فى بداية هذا الجزء الى أن تعاليم النقدالسينمائى فى عهده الأول كانت تدافع عن استقلال الفن السابع عن زملائه الستة الآخرين ، ولكنه يلاحظ أن الاقتباس Adaptation أى اعتماد السينما على النقل من الادب أو المسرح ، هو لازمة من لوازم تاريخ الفن ، مع أن النقد الحديث يعتبره عملا مخجلا ٠ (٢) ويرجع أعمال النقل والسطو التى مارسها بعض السينمائيين الاوائل على الأدب والمسرح الى اختفاء النقد السينمائى نفسه ، الذى كان بوسعه أن يقنن للسينما كفن جديد ٠ ولكن تظل السينما الحقيقية عند بازان هى «السينما الخالصة»(٣) ٠ فالسينما كما يقول : « فن وظيفى ٠٠٠ وجودها يسبق ماهيتها ٠٠٠ ومن هذا الوجود يجب على النقد أن يبدأ حتى فى استنباطاته القائمة على القياس » (٤)٠ ولهذا فهو من أشد المنكرين

(١) راجع المصدر السابق ، الفصل ١٨ ، ص ص ١٦٨ ـ١٩٨

(٢) راجع : المصدر نفسه ، الجزء الثانى ، ص ص ١ ـ ٥

(٣) المصدر نفسه ص ١٨

(٤) المصدر نفسه ص ٧٦

للنقل الحرفى من الادب أو المسرح ، ويعتبر المسرحية المصورة فى فيلم فضيحة من الفضائح أو نوعا من الكفر والالحاد » (١) ٠

ويعتقد بازان أن السينما يمكن تفريغها من أية حقيقة الا من حقيقة المكان ، لأنها «فى أساسها فن تحويل الطبيعة الى دراما » (٢) ولكن الى أى مدى يكون النقل من المسرح مثلا ؟ يجيب بازان بأن المسرح المصور فى فيلم هو خطيئة ضد روح السينما ، ولكن اذا سار هـذا المسرح المصور سينمائيا وفق مفهوم سليم فانه يبعث فى السينما ثراء وسموا ، من ناحية الموضوع أولا ، وذلك لتخلف فكر السينما عن فكر التراث المسرحى العريق ، وكذلك فانه يبعث فى السينما ثراء وسموا من ناحية الشكل ، بمعنى أن تكون السينما فى النهاية أمينة على النص مخلصة لمقتضياته المسرحية ، ومن هنا تعمق لغتها الخاصة ٠(٣)

ومن القضايا النقدية التى شغلت بازان أيضا قضية فيلم التصوير Peinture ، أى الناقل للوحات المصورين : مثل فيلم « لغز بيكاسو » الذى أخرجه المخرج

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٨

(٢) المصدر نفسه ص ٢٨

(٣) المصدر نفسه راجع صص ١٢٤ ـ ١٢٦

الفرنسى هنرى كلوزو H. Clouzot عام ١٩٥٥ . وقد حلل بازان هذا الفيلم وخلص من تحليله الى بعض النتائج الهامة . فمن رأيه : ان السينما تعجز عن نقل اللوحات واظهارها لنا بأمانة ، ولكنها بهذا العمل تفتح أمام ملايين المشاهدين باب روائع الفن التشكيلى . ويبقى - مع هذا - ضرورة اعداد المتفرج اعدادا سابقا لمثل هذا النوع من الأفلام وذلك بتثقيفه بفن التصوير وتذوقه . فحين يتصل التصوير بالسينما اتصالا فنيا يولد كائن جمالى جديد هو عمل فنى فى حد ذاته . وما فيلم التصوير فى النهاية الا نوع من الاختلاط الجمالى بين الشاشة واللوحة. وهو يلقى على المادة الاصلية المنقولة ، أى اللوحة ، ضوءا جديدا ، ويخدم هذه المادة بالمقدار الذى يبدو فيه انه قد خان التصوير وخلق بنفسه كيانا ذاتيا مستقلا . (١) .

وقد كان بازان فى هذا كله ، فى تفكيره وأسلوبه ، ناقدا يتوخى البساطة فى العرض ، تنضح على كتاباته آثار قراءات وثقافات كثيرة متعددة ، ولكنه كان يحب السينما أولا وأخيرا .

---

(١) المصدر نفسه : راجع ص‌ص ١٤٤ - ١٦٢

الفصل
الرابع

● النقد السينمائي في مصر

١ ـ النقد الصحفي هو البداية عندنا :

الحق أننا لا نملك مرجعا عن تاريخ النقد السينمائى فى مصر ، وذلك نقص كبير يجب أن نعتـــرف به ، وأن نصححه ، بل ان أكبر منه أننا لا نملك أيضا مرجعا وافيا دقيقا عن تاريخ السينما المصرية نفسها ٠ (١) ٠ ولعل مراجعة الصحف هى أول مهمة ينبغى على المؤرخ أن يقوم بها فى هذا المجال ٠ فلا شك أن نشأة النقد السينمائى عندنا كانت نشـأة صحفية كما هى حال نشـــأته عند غيرنا ٠ ولا شك أيضا أن النوع الرابع الذى أشرنا اليه ، أى النقد الصحفى ، هو أقدم أنـواع النقد السـينمائى عندنا ، كما هو عنـد غيرنا ٠ وبديهى أنه مرتبط بالانتاج المصرى للأفلام وتال لظهوره ٠ ولو أننـا عدنا الى صحيفة مثل الأهرام ، لاستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائى ونشأته ٠ فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الأخبـــار عن الاختراع السينمائى والعروض البدائية فى

---

(١) توجد رسالة جامعيـة وضـعها بالفرنسـية المخرج جـلال الشرقاوى فى هذا الموضوع لكنها لم تظهر بالعربية بعد ، كما يوجد كتاب « قصة السـينما فى مصر » الذى ألفه الناقد سعد الدين توفيق واصدرته سلسلة كتب الهلال عام ١٩٦٩ ٠

ذلك الوقت • ففي ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الأهرام هذا الخبر: «أحيا حسن أفندى الايرانى حفلة بالألعاب السحرية والفنون السيمائية بالملعب العباسى • ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للأوبرا والسفر من ميناء الاسكندرية وركوب الحمير في الصحراء » • ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبرا يقول : « هذا آخر يوم لمعرض الصور المتحركة فى ثغرنا ولذلك أعدت ادارته حفلة كبيرة وخصصت ايرادها للعامل الذى يدير آلة التصوير » !

وأول ما نلاحظه فى هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر ، وأننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريبا من ظهورها فى فرنسا على أيدى الأخوين لويس وأوجست لوميير ، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييس فى صنع آلة السينما توغراف على غرار آلة لوميير • ثم نلاحظ فى الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذى اكتفى بطرافتهما • لكن الأهرام تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاما فتنشر فى ٢٥من اكتوبر سنة ١٩١٠خبرا مؤداه أن «سينما توغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صورا جميلة جديدة منها « ضربة نبوت » و « أعتاب الحدادين » و « المزالق العجيبة » و «خيال الحقيقة» و «الأخ الخائن» ، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم » ـ وقد يكون الخبر على سبيل الاعلان عن دار السينما ، وقد يكون منشورا لطرافته ، ولكن من المؤكد أنه حمل تعليقا فى آخره، وهو عمل أولى من أعمال النقد ، وتلك هى بداية النقد

السينمائى عندنا ، أى بدايته فى الصحافة كتعليق انطباعى عام ٠

وقـد ظلت البد ية بعد ذلك تتواتر سنة بعـد سنة دون أن تخرج عن التعليق الانطباعى الذى لا يمس تفاصيل الفيـلم وجزئياته ٠ وكثيرا مـا كان يحـدث أن ينحرف الانطباع ، فيقع تحت طائلة الأهواء والمصـالح الخـاصة للناقد أو للصحيفة التى يكتب بها ٠ ولا شك أن بداية السـينما فى ظل المشروع الخاص الذى يهدف الى تحقيق الربح بأى ثمن قد شجعت هذا الانحراف والحث عليه ٠ ورغم ظهور المجلات الفنية والسـينمائية المتخصصة منـذ بداية الانتاج المحلى الا أن هذا لم يغير فى الموقف كثيرا ٠ فقد ظهرت مجلات : « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمى و «الصباح» و «أبو الهول» لمصطفى القشاشى ،و«المستقبل» لاســماعيل وهبى و « النـاقد » لحسـن عبد الوهاب و « السينما » لكامل حفناوى و « الفن » لعبد الشافى القشاشى و « دنيا الفن » لخليل عبد القادر ،بالاضافة الى الصحف اليومية والاسبوعية ٠ كما عرفنا أقلام عدد من النقـاد السينمائيين مثـل : السيد حسن جمعة وزكريا الشربينى ومحمد كامل مصـطفى وعبـد القـادر عرابى وعثمان العنتبلى ، بالاضافة الى السـينمائيين المتخصصين الذين ساهموا فى النقد ، أيضا ، مثل أحمد بدرخان ، وأحمد كامل مرسى ، وكامل التلمسانى ٠ ومع هذه الكثرة من الصحف والنقاد الا أن النقد الصحفى لم يثمر كثيرا

فى تطوير السينما المصرية · ولا شك ان اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة ، وأدى مع الزمن الى ضحالة النقد وخنق موضـوعيته ، بل الى انصراف بعض النقاد عنه يأسا واعتكافا ·

٢ ـ محنة النقد والنقاد :

حدث فى عام ١٩٤١ أن أخرجت مطبعة مجلة روايات الجيب كتابا بعنوان « السينما مفخرة القرن العشرين » ألفه محمد عبد القـــادر المازنى وصدره باهداء لوالده المازنى الكبير · ومع ضحالة الكتاب ، وسيطرة الأسلوب الاعلانى عليه لمصلحة السينما الأمريكية بصفة عامة ولشركة مترو جولدوين ماير بصفة خاصة ، الا أنه ضـم وثيقة خطيرة مبكرة تدين النقد السينمائى فى مصر ، وهى وثيقة اشترك فى كتابتها تسعة من المهتمين بالنقد هم: السيد حسن جمعة، جمـال العرابى ، محمد على ناصف ، أحمد شـــكرى ، أحمد يوسف ، حســين رشـــدى ، كامل الصافورى ، ابراهيم حسين العقاد ، زهير بكير · والوثيقة عبارة عن تسع مقالات للكتاب التسعة السابقين أجمعوا فيها على محنة النقد السينمائى ، وسيطرة أقسام الاعلانات فى الصحف على ضمائر النقاد · بل ان أحدهم ـ وهو ابراهيم حسين العقاد ـ ساوى بين مشكلة النقد فى مصر وبعض المشاكل الاجتماعية في ذلك الوقت ، مثل مشكلة المتعلمين العاطلين

ومقـــاومة الحفـاء والصراع الحزبى ! أما أسباب المشكلة فتتلخص عنده فى خمسة أسباب هى :

١ – سهولة احتراف النقد فى مصر وترك المتمكنين منه ميدانه للدخلاء ٠

٢ ـ الحذلقة والتحيز ورؤيــة من يوجه اليهـم النقد بعيون لا ترى العيوب ٠

٣ ـ غرام متطفلى النقد فى مصر بالآكلات الدسـمة والشراب المجانى ٠

٤ ـ المحسوبيات ومطاردات الأصـدقاء والمعارف ٠

٥ ـ عدم التفريق بين النقد والاعلان ٠ (١) ٠

وهكذا عاش النقد السينمائى فى محنة ٠ ولا شك أن أسباب المحنة لم تكن ترجع الى الأسباب الخمسة التى سجلهـــا ابراهيم العقاد فحسب بمقدار ما كان السـبب الأساسى هو فساد نظام الانتاج السينمائى نفسه ، ووقوعه فريسة فى أيدى الرأســماليين المستغلين والتجاريين من مدعى الفن ٠ وقد ترتب على هذا الوضع الفاسد أن انحصر هذا النــوع من النقد فى اطار الانطباعية ، ولم يعــد ثمة مجـال لأنواع النقد السينمائى الأخرى ، فحتى عام ١٩٤١ لم يكن النقد التاريخى أو الوصفى قد ظهرا على الاطلاق ٠

---

(١) الكتاب المذكور ص ١٥٥

٣ ـ المحاولة الأولى في النقد النظرى وما بعدها :

أما النقد النظرى فقد سجل لنفسه نقطة الانطلاق عام ١٩٣٦ بكتـاب ألفه المخرج **أحمد بدرخان** تحت عنـــوان « **السينما** » • وكان فى الأصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعا فى مجلة « **الصباح** » • وتدعونا هذه المحاولة المبكرة الى الوقوف عندها قليلا لنرى الى أى حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجماليـة حتى وقت صدور الكتاب •

لقد صـــدر بدرخان كتابه باهداء الى طلعت حـرب « **اعترافا بفضله على السينما فى مصر** » ، وكان الأخير قد أوفده فى بعثة الى باريس لدراسة الاخراج • وقد أوضح فى تمهيده للكتاب أن الغرض منه هو « **اعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها فى مصر والشرق العربى** » ثم أشـار الى ناحية هامة هى تشديده على أن يعبر الفيلم المصرى عن الروح المصرية الصميمة ، وأخيرا الى انه وضع كتابه ليشرح فيه باختصار حرفية السينما ، وانه خلاصة لمطالعته ودراسته •

والكتاب مقسم الى فصول ، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة ، ثم السيناريو فالتمثيل ، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها ، فالاخراج ، فالموسيقى ، فالنقد ، فالاستديو ، فبيع وايجار الأفلام ، فالنشر والاعلان عنهـا ، وأخيرا فصل عن تفضيل المؤلف للســـينما على المسرح !

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة لتبسيط مفهوم السينما فنا وصناعة على السواء ، دون الغوص العميق وراء أسرار الفيلم وفنونه وتفاصيل جمالياته ، ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التى طواها التطور ، ولكننا اذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره لوجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة • أما تلك الآراء المتخلفة فمنها حديثه عن ضرورة أن يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، وأن الحب هو أساس كل سيناريو ، وكذلك قوله : **« لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التى تدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب - وهى السواد الأعظم من رواد السينما - لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه ، بل على العكس تطمح فى رؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات »** فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية ، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن ، لم تعد مقبولة حتى فى قلب البلدان الرأسمالية • بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها بعد ذلك • ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردى ، رافضين ما دونهم من طبقات •

ومن الآراء التى استنفدت قيمتها اليوم أيضا وتخلفت منذ زمن قوله عن الاخراج السينمائى انه ليس له نظريات ثابتة كالمسرح ، وقوله عن الناقد انه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم ابتـــداء من التقطيع الى « **موضوع** » الرواية وهو «**اقل العوامل أهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض الموضوعات السخيفة أنتجت أفلاما قوية لها قيمتها الفنية** » ! وكذلك ترجمته لبعض المصـــطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائدا اليوم مثـــل التوقيع بدلا من الايقاع والصورة بدلا من اللقطة ٠

ولعل هذا الكتاب كان ضروريا كل الضرورة فى حينه لنشر الثقافة السينمائية على الاقل ، لكننا لا نستطيع فى الواقع أن نساويه بما كتبه بودوفكين أو أيزنشتاين أو بيلا بالاش أو لندجرن ، وانما أقصى ما نستطيع أن نقوله عنه انه كان نقطة انطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك الا فى عام ١٩٤٨ ، فتجمدت فى بحر الاسفاف والارتجال الذى اكتسح الفيلم المصرى بشكل عام ٠ وقد كان من الاوفق فى تلك الفترة أن نبدأ بالترجمة المباشرة لأمهات الكتب النظرية التى ظهرت فى أوروبا منذ الحرب الاولى ، ولم نلتفت اليها الا بعد ثورة ٢٣ يوليو ٠ غير أن هذا لم يحدث للأسف ، بل ان المحاولة الوحيدة التى حاولها المخرج كمال سليم بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم ٠ فقد بدأ فى ترجمة كتاب « فن الفيلم » لبودوفكين لكنه مات دون أن يتمه ،

وبقى الكتاب حتى عام ١٩٥٧ حين عاد اليه المخرج **صلاح التهامى** فترجمه من جديد .

فى عام ١٩٤٨ عاود **محمد عبد القادر المازنى** التأليف فى هذا النوع من النقد فأصدر كتابا بعنوان « **الصور المتحركة** » وأهداه مرة أخرى الى أبيه . وفى هذا الاهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جدير بالاهتمام فى محنة النقد السينمائى لدينا . وهى قوله عن أبيه : « **الذى قدمت اليه كتابى السابق ... فتصفحه فى دقيقة وقال انه كتاب جميل الشكل أنيق الطبع ثم رده الى شاكرا** » وقد يكون هذا حكما على الكتاب بطريقة المازنى الاب الساخرة المعروفة ولكننا نؤثر أن نأخذه بمعنى آخر . فمن الثابت أن جيل الرواد الذى تقدمه العقاد وطه حسين والمازنى لم يهتم بالسينما ، ولعله كان ينظر اليها باستخفاف فيما عدا طه حسين تقريبا الذى نبه على خطورة السينما وأهميتها بعد ذلك فى مجلة الكاتب عام ١٩٤٦ . لكن لو أن هذا الجيل نزل الى ميدانها واهتم بها كما اهتم بالأدب والكلمة المكتوبة لكان لها شأن آخر ، ولكننا كسبنا على أيديهم كسبا كبيرا ولو فى مجال النقد على الأقل .

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه فى تقديمه « **محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية** » وفيه أشار المؤلف الى محاولة بدرخان السابقة وتأثيرها عليه ومع الدعاية المباشرة وغير المباشرة للسينما الامريكية مرة

أخرى وخاصة لشركة مترو جولدوين ماير التى يعمل بهـا المؤلف ، الا أن الكتاب جاء متقدما بكثير على زميله السابق الذى صدر قبله بسبع سنوات • فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التى تبدأ بالتفكيرفى الفيلم وتنتهى بعرضه بالاضافة الىفصل خاص فى نهايته ضمنه قاموسا للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الانجليزية هذه المرة • وفيه أيضا نادى المؤلف لأول مرة بدراسة **الجمهور واتجاهاته** ، واتهـم **السينما المصرية بالارتجال والنقل والتقليد** ، ولكنه تحيز لنظام الانتاج الامريكى تحيزا صارخا ، وهو النظام الذى اضر أيضا بالسينما الامريكية نفسها وتسبب فى محنــة السينما لدينا ، على ما بين منتجيهم ومنتجينا من اختلاف فى الدرجة وفى النوع على السواء •

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت فى فصـل خاص نص بنود قانون الانتاج السينمائى فى أمريكا، ثم اتبعها فى فصل تال باثبات التعليمات الخاصة بالرقابة على الافلام التى وضعتها عام ١٩٤٧ **ادارة الدعاية والارشـــاد الاجتماعى التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية فى ذلك الوقت** ويلاحظ فى هـــذه التعليمات أن أكثرها منقــول بنصه وروحه من قانون الانتــاج الامريكى ؛ لكن المؤلف أوردها دون أن يتخذ منها موقفا سوى التسليم الضمنى ؛ عـــلى الرغم من اشتمالها على الكثير من المضحكات التى توافقت مع بعض ما نادى به بدرخان فى كتابه من ناحية ، وسلمت

من ناحية أخرى فى محنة الانتاج السينمائى لدينا • ومن هذه التعليمات :

*** لايسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها « قطع الأثاث والزير••الخ» اذا كانت حالتها سيئة وتحط من قدر المصرى ماعدا الافلام الثقافية «التعليمية» التي يقصد من وراء عرضها الى تبيان محاسن ومساوىء الموضوع •**

*** عدم التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين •**

*** مراعاة المواضيع والحوادث التى تحط من قدر هيئات لها اهمية خاصة فى نظام حياتنا العامة كالوزراء والباشوات ومن فى حكمهم •**

*** يراعى فى تصوير الكباريهات ألا تكون قذرة •**

*** تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التى تحتوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية •**

وهكذا لم يستطع النقد النظرى أن يؤدى دوره المنشود ، فكان أقرب الى نشر الثقافة السينمائية من من وجهة النظر الخاصة أو من وجهة نظر التحيز لنظام أو آخر من نظم الانتاج السينمائى فى أوروبا وأمريكا • وهكذا أيضا لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخى الذى لم يكن يعرف الا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليل أو منهج • فقد أصدر حسن امام عمر أول سجل لتاريخ

السينما المصرية عام ١٩٤٥ ، ولكنه افتقر الى الكثير من الدقة والمعلومات ، فبدا أشبه بالتحقيق الصحفى !

أما النقد الوصفى فقد ظـل غير معروف على الاطلاق الى ما بعد قيام ثورة يوليو بسنوات • وقد حدث فى عام ١٩٥٠ أن أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجـزء الاول كتاب بعنوان « **فن الاخراج السينمائى** » عالج فيه الحيل السينمائية والافلام الملونة ، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة أو الاقتباس عما درســـه المخرج بباريس ، بل انه توقف بعد ذلك عن اتمـام باقى أجزاء الكتاب •

٤ ـ محاكمة الفيلم المصرى :

تغيرت أوضاع السينما المصرية بما فى ذلك النقد بعد ثورة ٢٣ يوليو • ولا شك أن الثورة تعتبر فاصلا بين عهدين فى تاريخ السينما وفى التاريخ العام للبلاد على السواء •

غير أن التغيير فى السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة ، وانما مضى تدريجيا الى أنبلغ مابلغه أخيرا بعد ظهور القطاع العام •

وكان أبرز تغيـــير فى مجـال النقد السينمائى هو تنشيط حركة الترجمة واتاحة الفرصـــة لكثير من الأقلام الجـــديدة • فقـــد ظهرت ترجمـــات لـكثير من كتب

النقد النظرى المعروفة ، ولم يعد بودوفكين وأيزنشستاين ولندجرن وأرنهايم ومانفل وغيرهم مجهولين عندالسينمائيين المصريين الذين لم تسعفهم ظروفهم للاطلاع على مؤلفات هؤلاء فى أصولها · ولا بد أن نذكر فى هذا المجال جهود **أحمد كامل مرسى وصلاح التهامى وفريد المزاوى وأحمد الخضرى** وغيرهم فى ترجمة هذه الأصول ومراجعتها ، كما بدأت اهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها فى الاتساع وكان لتكوين «**جمعية الفيلم**» عام ١٩٦١ والتفاف كثير من المثقفين حولها أثر فى اتساع هذه الاهتمامات ·

وقد كان من أثر هذه الاهتمامات أن ساد اجماع على تخلف السينما فنا وصناعة فى الماضى ، وضرورة النهوض بها · وفى عام ١٩٥٧ استطاع اثنان من المثقفين هما **بدر نشأت وفتحى زكى** أن يجمعا عددا من الادلة لادانة الفيلم المصرى ومحاكمته ، فأخرجا كتيبا بعنوان « **محاكمة الفيلم المصرى** » ـ **عرض ونقد للسينما المصرية منذ نشأتها**» ومع أن هذا الكتيب لم يكن « **أول كتاب عن السينما المصرية** » ،كما ظن مؤلفاه الا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد · ومع انهما ألفاه بحماسة شديدة ومع انهما لم يجدا فى الفيلم المصرى ما يقفان فى صفه ، ومع أنهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة ، الا أن أهمية هذا الكتيب ترجع الى كونه وثيقة اتهام دامغة ·

وقد خص المؤلفان النقد السينمائى بفصل مستقل

كشفا فيه عن تخلفه واقتصاره على الاحكام المجملة والجمل المطلقة • يقولان :

« لعل أول مجلة فنية ظهرت بمصر كانت مجلة « الكواكب والأبطال » عام ١٩٣٢ •• وكانت تنشر الاخبار الفنية وصور الممثلين الأجانب والمصريين وأحاديثهم •ولم يكن النقد السينمائى فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ السينما يزيد على بضعة أحكام مجملة وجمل مطلقة ، كما فى نقد مجلة الكواكب والأبطال لفيلم « أولاد مصر »اخراج توجومزراحى (العدد ٦١ فى ١٩٣٣/٥/٢٢) فقد كتبت المجلة تقول :

« لقد حاول أن يجدد فى شريطه هذا ، ولكن محاولته خرجت عاجزة بعض الشىء ، وكان أن ظهرت المشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون • وفكرة الشريط لابأس بها • كما أن الماكياج لم يكن متقنا تماما • وعلى العموم فالشريط فيه محاسن لا ننكرها » (١) •

وتابع المؤلفان هـذا النقد الصحفى الذى أشرنا اليه فلم يجدا تطورا كبيرا • يقولان : « فقد انقضت الاعوام واهتمت أغلب المجلات والجرائد بنقد الأفلام ، واذا بآخر ساعة (عدد ٣٨٢ سنة ١٩٤٢) تقـول عن فيلم « ليلة الفرح» لعزيزة أمير : «عجبت من التقدم العظيم الذىصارت

---

(١) ، (٢) محاكمة الفيلم المصرى • ص‌ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ •

فيه هذه الصناعة الناشئة ولكن عجبت من ناحية أخرى هى ناحية الموضوع . فقد شاهدت فى الرواية أستاذا يشتغل بالتمثيل فى مصر وهو يتخذ له سكرتيرة حسناء » وكانت هذه الملاحظة السطحية الصغيرة هى كل ما استأثر باهتمام المجلة الكبيرة » .

ثم يستعرض المؤلفان عشر سنوات أخرى تالية ، ويكتبان :

« حتى سنة ١٩٥١ كان النقد السينمائى لا زال يطلق نفس هذه الصفات القاصرة والجمل الباهتة والاحكام المغلقة فمجلة « الكواكب » بحجمها الكبير ـ وصفحاتها العديدة وهى مجلة خاصة بالسينما ـ لا تخصص لنقد الفيلم الا سطرين أو ثلاثة بينما تزدحم المجلة الكبيرة اللامعة بالممثلات وهى يلبسن الاحذية أو يستعرضن الفساتين . كتبت عن فيلم « ساعة التليفون » فى عدد ٢٨ مايو ١٩٥١ تقول : أما المؤلف «فهو يوسف جوهر . والفيلم اجتماعى مرح تمتزج فيه الفكاهة بالبساطة فى جو باسم ظريف ، ولولا بعض التهريج الذى طغى على بعض المشاهد لكان أحسن الافلام الفكاهية » (١) .

على هذا النحو سار المؤلفان فى كشف مهزلة النقد

---

(١) نفس المصدر ص ٦٣

السينمائى ، لكنهما اقتصرا على النوع الصحفى ولم يشيرا الى أنواع النقد السينمائى الاخرى • ولاشك أن ملاحظاتهما فى هذا المجال سليمة تماما ، وهى تؤكد ما سبق أن أخذناه على هذا النوع من النقد •

ولعل ازدياد الاهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج اهتماما مماثلا بالنقد الوصفى ، لكنه لا يزال يحبو على أيدى عدد من الشباب من امثال : **احمد الحضرى، احمد راشد ، هاشم النحاس ، صبحى شفيق ، مصطفى درويش، سامى السلامونى ، سمير فريد ، أحمد رافت بهجت** ؛ ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم • غير أن ارتقاء هذا النوع لا يكون الا على صفحات المجلات المتخصصة ـ نظرا لطول مساحته ـ وهو أمر يدعونا الى المطالبة بمجلة للسينما مرة أخرى • والذى نرجوه أيضا أن نجد اهتماما مماثلا بالنقد النظرى من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائى من مثقفينا • أما النقد الصحفى فلا يزال ايضا خاضعا لظروف كل صحيفة أو مجلة دون ايمان كامل به مع أنه كفيل بأن يرد الامور الى نصابها لو عهد به الى القادرين الأكفاء •

ان النقد السينمائى ليس عملا هينا أو من فضول القول ، لكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ،ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالى بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منشط للابداع وهاد له •

فى الختام :

اذا كانت السينما هى بوتقة الفنون ووعاءها كما مر بنا ، واذا كان النقد والناقد السينمائيان ضروريين ، وهذا مما لا خلاف فيه ، فان النقد السينمائى يمكن أن يكون أعلى مرحلة من مراحل النقد العام ، أو هكذا يجب أن يكون فى الحقيقة • فالنقد الادبى تكاد دائرة معاملاته تنحصر فى الكلمة ، منظومة أو منثورة ، شفوية أو مكتوبة ، والنقد المسرحى تتسع دائرة معاملاته فتشمل الكلمة وطرق عرضها على الجمهور • والنقد التشكيلى الخاص بالفنون التشكيلية (من عمارة الى نحت الى تصوير ، الخ) تختلف دائرة معاملاته عن الدائرتين السابقتين فتكاد تنحصر فى دائرة العينين وما تقعان عليه من امكنة أو مجالات أو أحجام أو مساحات أو ألوان ، الخ ، والنقد الموسيقى تكاد دائرة معاملاته تنحصر فى دائرة الأذنين وما يصل اليهما من أصوات أو ايقاعات أو توترات تتحرك جميعها فى نطاق الزمان بصفة أساسية • أما النقد السينمائى فتتسع دائرة معاملاته حتى تشمل الدوائر السابقة جميعا ، وهذه نتيجة مترتبة على منقوده ، أى على السينما التى تلتقى فيها الكلمة والحركة والصوت ، وتتصل فيها العينان والأذنان ويمتزج فيها الزمان والمكان •

وللوهلة الأولى ربما تكون دائرة النقد المسرحى هى أقرب الدوائر السابقة لدائرة النقد السينمائى • فالنقد

المسرحى يعالج ما يطرأ على الكلمة (النص المسرحى) من حركة وديكور وموسيقى ، الخ • ولكن النقد السينمائى ، مع اعترافه بهذه الحقيقة ، يزيد عليها أنه يعالج فنا لا حدود له ، لأنه انعكاس للحياة نفسها التى لا حدود لها •

بهذا كله يكون النقد السينمائى ، أو يجب أن يكون ، أعلى مراحل النقد • ولسنا نسوق هذا الحكم لنستفز به نقاد الأدب أو المسرح الذين استقرت دوائر معاملاتهم منذ زمان طويل • فحسبنا فى هذا المجال أن نمد أبصارنا الى آفاق المستقبل البعيد حيث نتصور السينما ذات تاريخ عريق ، وحيث نتصور دائرة نقدها قد استقرت عبر الزمن وحيث نتصور أنه لاخلاف اذا قال قائل ان النقد السينمائى هو أعلى مراحل النقد • وعلى النقاد السينمائيين أن يتدبروا الأمر معنا ، وعلى نقاد الادب أو المسرح أيضا ألا يفزعوا • فالنقد السينمائى ، اذا جاز أن نستخدم تعبيرا سينمائيا بسيطا ، لن يسرق الكاميرا من أى نقد آخر • فلكل نقد كاميرته فى النهاية •

المـــراجع

* بالعربية :

١ ـ أندريه بازان ، ما هى السينما (جزءان) ترجمـــة د • ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٨ •

٢ ـ بودوفكين ، الفن السينمائى ، ترجمة صلاح التهامى دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ •

٣ ـ جورج سادول ، تاريخ السينما فى العالم ، ترجمة د • ابراهيم الكيلانى وفايز نقش ، منشورات عويدات بيروت ، ١٩٦٨ •

٤ ـ سيرجى أيزنشتاين ، مذكرات مخـــرج سينمائى ، ترجمة أنور المشرى ، المؤسســـــة المصرية للتاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ •

٥ ـ فورسيث هاردى ، السينما التسجيلية عند جريرسون ترجمة صلاح التهامى ، المؤسســـة المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ •

٦ ـ كارل رايس ، فى المونتاج السينمائى ، ترجمة أحمد الحضرى ، المؤسسة المصرية للتـــــأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ .

٧ ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة ســـعد مكاوى ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة القاهرة (بدون تاريخ) .

● بالانجليزية والفرنسية :

BOOKS :

1) Charles S. Aaronson (Ed.) International Motion Picture Almanac, Quigley Publications, New York, 1963.
2) Ivor Montagu, Film World, A Pelican Book, London, 1964.
3) Jean Metry, Dictionnaire du Cinéma, Larousse, Paris, 1963.
4) John Russel Taylor, Cinema Eye, Cinema Ear, Methuen & Co., London, 1964.
5) Michel Duino, Charlot. Roi de l'écran, Collection Marabouf, Paris, 1949.
6) Penelope Houston, The Contemporary Cinema, A Pelican Book, London, 1963.

7) René Mandion, Cinema, Reflet du Monde, Paul Montel, Paris, 1944.
8) Roger Manvel (Ed.) The Cinema 1952, A Pelican Book, London, 1952.
9) Vladimir Baskakov, Soviet Cinema, Novosti Press Agency Publications Moscow (No date).

REVIEWS AND PERIODICALS :

1) Culture and Life, No. 5, 1958. (Moscow).
2) Films & Filming, No. 12, Dec., 1964.

مراجع الفصل الرابع

١ ـ أحمد بدرخان ، السينما ، مطبوعات مجلة « مجلتى » القاهرة ١٩٣٦ .
٢ ـ بدر نشأت وفتحى زكى ، محاكمة الفيلم المصرى ، مطبعة لاباترى ، القاهرة ١٩٥٧ .
٣ ـ بهاء الدين شرف ، فن الاخراج السينمائى ، القاهرة ١٩٥٠ .
٤ ـ محمد عبد القادر المازنى ، السينما مفخرة القرن العشرين ، مطبعة روايات الجيب ، القاهرة ١٩٤١ .
الصور المتحركة ، مطبعة دار الشباب ، القاهرة ، ١٩٤٨ .
٥ ـ صحف متفرقة (الأهرام ، آخر ساعة ، السينما) .

المحتويات

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ٢١٥٢/١٩٧١

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المركز الرئيسي ١١١٧ شارع كورنيش النيل – القاهرة – ج.ع.م.

تليفون : ٧١٠٥٥/ ٧١٠٥٨ تلغرافياً : ياشرو

الإدارة العامة للتوزيع : ١٧ شارع قصر النيل – القاهرة – ج.ع.م.

تليفون : ٤٥٥٨٩/ ٤٧٤٣٦

مكتبات القومية للتوزيع في ج . ع . م .

القـــــاهرة

٣٦ شارع شريف ت : ٤٠٠١٢ — ١٩ شارع ٢٦ يوليو ت : ٥٥٠٣٢

٥ ميدان عرابي ت : ٤٦٣٨٣ — ٢٢ شارع الجمهورية ت : ٩١٤٢٢٣

١٣ شارع المبتديان ت : ٢١١٨٧ — الباب الأخضر بحسين ت ٩١٣٤٤٧

الاسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول ٢٢٩٢٥ — الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت : ٨٩٨٣١١

دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلي ٢٦٠٥ — المنيا : شارع ابن خصيب ت. ٤٤٥٤

طنطا : ميدان الساعة ٢٥٩٤ — أسيوط : شارع الجمهورية ت. ٢٠٣٢

المحلة الكبرى : ميدان المحطة ٤٢٧٧ — أسوان : السوق السياحي ت. ٢٩٣٠

المنصورة : أول شارع الثورة ٢٨٦٤

مراكز التوزيع خارج ج . ع . م

لبنان . الشركة القومية للتوزيع – بيروت – شارع سوريا بناية أبناء صمدي وصالحة

العراق : الشركة القومية للتوزيع – بغـــداد – ميدان التحرير – عمـــارة فاطمة

توكيلات وعملاء دائمين خارج ج . ع . م

الكويت : وكالة المطبوعات ٢٧ شارع فهد السالم بالكويت

الأردن : مكتبة المحتسب – عمان

ليبيا : محمود علوف الشويهدي – طرابلس

اندونيسيا : عبد الله محمد العيدروس – جاكرتا

تونس : الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع قرطاج – تونس

الجزائر : ٩٢ شارع ديدوش مراد بالجزائر العاصمة

المغرب : المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ٤٢ – ٤٤ شارع الملكي – الاحباس – الدار البيضاء

هولندا : مكتبة بريل – ليدن

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
في خدمة القارئ العربي



علي شلش

- ولد عام ١٩٢٥
- ناقد أدبي ، اهتم بالسينما اهتماما حقيقيا بعد التحاقه بمعهد السيناريو .
- مارس النقد السينمائي والكتابة عن السينما عدة سنوات في عدد من الصحف والمجلات
- ألف وترجم عدة كتب في الأدب والدراما والنقد ، منها : ثمن الحرية (رواية) من الأدب الافريقي ، بعد السقوط (مسرحية مترجمة)

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

- خلاصة الفكر العربي والإنساني
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة ، وسلاحًا يساعد على الانتصار في معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكري محمد عياد

يصدر قريبا :